

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Diplomová práce

Klára Šatanová

Obraz koncentračních táborů v české próze 50. let

The picture of concentration camps in Czech prose of the 50's

Praha 2016

Vedoucí práce: doc. PhDr. Marie Mravcová, Csc.

Děkuji doc. PhDr. Marii Mravcové, Csc. za trpělivost a čas, který této práci věnovala.

Klára Šatanová

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 8. 8. 2016

Klára Šatanová

Abstrakt

Diplomová práce *Obraz koncentračních táborů v české próze 50. let* se zabývá analýzou vybraných próz z výše vymezeného období, které reprezentují různé autorské přístupy k zobrazované realitě.

První část práce je věnována vymezení pojmu holokaust a možnosti jeho slovesné reprezentace. Dále se práce zabývá vývojem literatury s tématem holokaustu od roku 1945 až do současnosti, s důrazem na texty vydané v 50. a 60. letech 20. století, které se podílely na utváření paměti čtenářské veřejnosti. Dále sleduje prolínání a vzájemné ovlivňování historického a fikčního diskurzu. V jednotlivých dílech - *Krabice živých* Norberta Frýda, *Osm odtamtud* E. F. Buriana a *Démanty noci* Arnošta Lustiga je analyzováno zobrazení prostředí koncentračního tábora, zároveň je sledována autorova práce s postavami, stejně jako zobrazení židovství v textech.

Klíčová slova: holokaust, koncentrační tábor, 50. léta, próza, Norbert Frýd, E. F. Burian, Arnošt Lustig, historický a fikční diskurz, postava, motiv, prostředí

Abstract

This master's thesis *The picture of concentration camps in Czech prose of the 50's* analyses selected literary works from 1950's. These works are presented by different author's approaches from presented reality.

First part of this work focuses on concept of "Holocaust" and on possibility of its verb representation as well. Another part of thesis deals with development of "literature with topic of Holocaust" from 1945 to contemporary times. The emphasis is placed to the texts from 1950's and 1960's that had formed reader's memory. Next chapter observe a permeation and reciprocal influencing of historical and fictional discourse. The picture of life in Nazi concentration camps, the author's character creation as well as representation of Jewishness are analyzed in these works: *A Box of Lives* by Norbert Frýd, *Osm odtamtud* by E. F. Burian, and *Diamonds of the Night* by Arnošt Lustig.

Key words: the Holocaust, Nazi concentration camps, 1950's, prose, Norbert Frýd, E. F. Burian, Arnošt Lustig, historical discourse, fictional discourse, characters, motive, environment

Obsah

Úvod.....	7
1. Literatura a holokaust.....	9
1.1 Holokaust.....	9
1.2 Vymezení pojmu holocaust.....	11
1.3 Popsání „nepopsatelného“.....	12
2. Přehled české prózy s tématem holokaustu.....	15
2.1 Poválečná léta.....	16
2.2 Únor 1948 až padesátá léta.....	19
2.3 „Znovuobjevení“ tématu.....	21
2.4 Sedmdesátá léta až současnost.....	23
3. Próza s tématem holokaustu v padesátých a šedesátých letech.....	25
3.1 „Druhá vlna válečné literatury“.....	26
3.1.1 Norbert Frýd.....	27
3.1.2 Josef Škvorecký.....	29
3.1.3 Jiří Weil.....	30
3.1.4 Arnošt Lustig.....	30
3.1.5 Jan Otčenášek.....	33
3.1.6 Další významné prózy šedesátých let.....	33
4. Paměť lidstva.....	35
4.1 Historický a fikční diskurz.....	35
4.1.1 Roland Barthes.....	36
4.1.2 Lubomír Doležal.....	37
5. Obraz koncentračních táborů.....	40
5.1 Krabice živých.....	40
5.1.1 Struktura románu.....	41
5.1.2 Postavy.....	44
5.1.3 Charakteristika románu.....	48
5.1.4 Motivy.....	49
5.1.5 Prostředí.....	52
5.1.6 Jazyk.....	52
5.2 Osm odtamtud.....	54
5.2.1 Struktura povídkového souboru.....	55

5.2.2 Postavy.....	55
5.2.3 Motivy.....	63
5.2.4 Charakteristika povídek.....	65
5.2.5 Prostředí.....	66
5.2.6 Jazyk.....	66
5.3 Démanty noci.....	68
5.3.1 Nastínění děje povídek.....	69
5.3.2 Postavy.....	70
5.3.3 Prostředí.....	72
5.3.4 Charakteristika povídek.....	72
5.3.5 Motivy.....	74
5.3.6 Jazyk.....	76
Závěr.....	78
Seznam použité literatury.....	81
Prameny.....	81
Použitá literatura.....	81
Elektronické zdroje.....	84

Úvod

Holokaust je jedna z nejtragičtějších událostí v našich dějinách. Téma holokaustu je téma velké a zároveň stále velmi emotivní. Stalo se rovněž bohatým zdrojem inspirace pro mnohá literární ztvárnění. Autoři se snažili s tímto významným mezníkem v našich dějinách vyrovnat. Jedním z nejčastějších důvodů autorů, kteří sami holokaust prožili, bylo podání svědectví o prožitých hrůzách, aby se tak předešlo zapomnění a možnému opakování.

První kapitola této diplomové práce bude zaměřena na, do značné míry sporné, terminologické vymezení pojmu holokaust a na otázku jeho slovesné reprezentace. Je nesporné, že i beletrie se významně podílí na utváření dějinného vědomí a společné paměti národa.

Ve druhé a třetí kapitole podáme stručný nástin české prózy s tématem holokaustu - bezprostředně po skončení války až po současnost. Zobrazení historických událostí bylo nutně spojeno s kulturně politickými požadavky, které měly vliv na výslednou podobu literatury, především na pojetí hlavních hrdinů: obětí nacismu i bojovníků. Zaměříme se zejména na 50. léta a počátek let 60., kdy dochází k znovuoobjevení sledovaného tématu, k jeho aktualizaci a hlavně novému přístupu k jeho ztvárnění.

Ve čtvrté kapitole se pokusíme na základě odborné literatury vymezit prolínání a vzájemné ovlivňování historického a fikčního diskurzu, poukázat na to, jak se liší historický text a psaná fikce.

V praktické části se zaměříme na samotnou analýzu vybraných děl - *Krabice živých* Norberta Frýda, *Osm odtamtud* Emila Františka Buriana a *Démanty noci* Arnošta Lustiga. Všichni tři autoři při psaní svých textů mohli čerpat inspiraci z vlastního života, proto bude zajímavé sledovat, jakým způsobem téma koncentračního tábora uchopují.

Při analýze věnujeme pozornost kompozici daného díla, pojetí prostoru koncentračního tábora a jeho zobrazení v textu, což úzce souvisí s mírou dokumentárnosti. Zajímat nás budou rovněž postavy jako ztělesnění či přímo symboly vzdoru proti nacismu a činného hrdinství. Zaměříme se

také na motivy neoddiskutovatelně spojené s tématem holokaustu a koncentračního tábora, popř. variace jejich funkčního uplatnění v jednotlivých textech. V rozebíraných prózách neopomeneme sledovat ani zobrazení a tematizaci fenoménu a sebereflexe židovství.

1. Literatura a holokaust

1.1 Holokaust

Holokaust je zcela nezpochybnitelná historická událost, která je velmi bohatě zdokumentovaná. Zejména v osmdesátých a devadesátých letech 20. století a na začátku 21. století vzniklo ohromné množství odborné literatury, historických studií, memoárové literatury, ale i uměleckých děl věnujících se tomuto tématu.¹

Vytváření vlastní paměti holokaustu bylo samozřejmě v každé zemi, vzhledem k historickým a společenským okolnostem, jiné, nicméně najdeme i mnoho společných prvků. Filip Tomáš uvádí ve své práci *Holokaust jako fikce* odpověď historika Tomáš Sniegoně na otázku, jak se v jednotlivých zemích, které byly holokaustem zasaženy, vyvíjela paměť holokaustu: „*Všeobecně panovalo převážně mlčení, a to nejen v Německu, jež bylo zemí pachatelů. Až do 60. let se holokaust příliš neakcentoval ani v Izraeli, tedy státu, pro nějž se osudy židů z 2. světové války staly jedním ze základních kamenů. Izrael nejprve oficiálně více než holocaust uctíval povstání varšavského ghetta z roku 1943, které připomínalo židovské hrdinství a reagovalo tak na nařčení židů z přílišné pasivity vůči nacistům. [...] Ve Spojených státech se paměť skutečně začala oživovat až v 70. letech po odvysílání seriálu Holocaust s Meryl Streepovou v hlavní roli. [...] Potom již sjednocující se Evropa holocaust přijala jako symbol toho nejhoršího, co se v historii odehrálo, tedy systematického průmyslového vyvražďování a okrádání miliónů lidí, a použila jej coby symbol boje proti rasismu, jako základní kámen své nové demokratické identity.*“ (Tomáš 2011: 19).

Tím že se toto téma dostalo po roce 1989 opět do popředí zájmu, vedlo i k určitým stereotypům v jeho pojmání a uchopování. Generace, která holokaust nezažila, vnímá téma „*v podobě ustálených obrazů*“². Jsou to především „*hory brýlí, vlasů, vyzáblé lidské trosky na fotografiích a ve*

¹ Z nespočetného množství zdrojů zmíním *Holocaust Encyclopedia* přístupnou na adrese: <http://www.ushmm.org/wlc/en> [přístup 21. 4. 2016]

² Holý, J.: *Předmluva*, in Holý, J. (ed.), *Holokaust – šoa - zagłada v české, slovenské a polské literatuře*, Praha, Karolinum 2007, s. 14.

*filmových dokumentech, mlácení a mučení, plynové komory [..]*³, co si většina lidí představí při vyslovení slova holokaust. Došlo také k detabuizování témat, výrazně rezonuje zejména otázka lhostejnosti a touhy nevidět nechtěné, které lze zaznamenat u části zbylé veřejnosti.

Zamlčování holokaustu se začalo objevovat téměř souběžně s holokaustem samotným. V našem prostředí to znamenalo záměrnou záměnu, či zamlčení hlavních obětí nacismu. Po únorovém převratu v roce 1948 byli za hlavní oběti perzekucí vydáváni především komunisté.

Ač je popírání holokaustu ve velké části evropských zemí včetně České republiky trestné, tak se stále objevují nové případy tohoto svébytného směru historického revizionismu, který se někdy rovněž označuje jako hlásání „Osvětimské lži“. Zpochybňování holokaustu v souladu s vědeckými metodami je jednou z nových tendencí tohoto historického směru, která ho ale zároveň značně zdiskreditovala. Nemusí se vždy jednat o popření existence holokaustu samotného, ale např. i o zpochybňování skutečného počtu obětí, či o tvrzení, že plynové komory v koncentračních táborech ve skutečnosti sloužily ke zcela jiným účelům, nebo že není ani technicky možné uskutečnit masové vyhlazování v takovém rozsahu, v jakém se uvádí.

Americká historička Deborah Lipstadt ve své knize *Popírání holocaustu. Sílicí útok na pravdu a paměť* (1994) zmiňuje mnohé popírače holokaustu, shrnuje jejich názorové postoje a zároveň tento směr odmítá, tak jak to dle jejího tvrzení dělají všichni renomovaní historikové. Těm neseriózním zpochybňujícím holokaust vyčítá nakládání s historickými prameny, založené na pseudovědeckých metodách užitých za účelem zfalšování historie.

Jak uvádí Lipstadt⁴ popírači holokaustu netvoří jednu homogenní skupinu, ač hlásají stejné názorové tendence. Motivy mohou být politické (neonacismus), ale názor se objevuje i napříč různými náboženstvími. Účel plynových komor a jejich samotnou existenci v minulosti popíral íránský

³ Tamtéž, s. 14.

⁴ Lipstadt, D.: *Popírání holocaustu: sílicí útok na pravdu a paměť*, přel. J. a J. Ogročtí, Praha, Litomyšl-Paseka 2001.

prezident Mahmúd Ahmadínežád (muslim), David Cole (žid), nebo biskup Richard Nelson Williamson (křesťan).

1.2 Vymezení pojmu holokaust

Slovo holokaust⁵ je řeckého původu a jde o etymologické spojení slov oheň a oběť, tedy rituální zápalná oběť. Což by znamenalo, že hromadná likvidace židů probíhala jako rituální oběť vyznavačů určitého náboženství božstvu. Z tohoto důvodu je pro spoustu lidí tento pojem zcela nepřipustný. *„Pokud tedy někdo pojmenovává genocidu na Židech tímto slovem, implikuje nejen myšlenku, že byli oběťmi nacismu, ale především myšlenku, že tato genocida byla rituální celoobětí, srovnatelnou s obětí chrámovou. To znamená, že tu bylo božstvo, které si oběť vyžádalo a že ti, kdo Židy obětovali, byli jeho nejoddanějšími služebníky [...]“*⁶

Z tohoto důvodu např. Jehuda Bauer navrhuje rozlišovat termín holocaust a genocida. Genocida dle něj znamená úmysl zničit jakékoli společenství lidí v souvislosti se selektivním hromadným vyvražďováním, ale holokaust znamená právě ono naprosté vyhlazení společenství, úplný zánik.⁷

Z důvodu výše zmíněné terminologické nepřesnosti termínu holokaust se v západní kultuře často užívá hebrejský termín šoa, který lze přeložit jako katastrofa.

Vzhledem k tomu, že termín holokaust se již mezinárodně vžil a jedná se o všeobecně rozšířené označení, budeme s ním i nadále pracovat, a to i s vědomím jeho terminologické spornosti.

Paměť holokaustu je zcela nesporně spojena s tématem židovství, které má v českých zemích velmi dlouhou literární tradici. Bohemika vyskytující se v hebrejských textech vzniklých na našem území jsou jedním z nejstarších dokladů českého jazyka. Ovšem v podstatě souběžně s 2. světovou válkou u nás tento kulturní fenomén končí, zejména v souvislosti s emigrací přeživších a postupující asimilací.

⁵holokaust = „vyhlazování Židů i příslušníků jiných národů nebo národností nacisty; úplná zkáza, zničení vůbec“ citováno dle *Akademického slovníku cizích slov*, Praha, Academia 2000, s. 294.

⁶Sidon, K.: *Doslov*, in Green, G., *Holocaust*, přel. J. Fast, Praha, X-Egem 1994, s. 321.

⁷Bauer, J.: *Úvahy o holocaustu*, přel. T. Vrba, Praha, Academia 2009, s. 27.

1.3 Popsání „nepopsatelného“...

V primární i sekundární literatuře se často setkáváme s tematizováním nemožnosti psát o holokaustu, jakkoli ho slovesně reprezentovat. Soudí se, že jakékoli zobrazení by bylo neadekvátní, nedostačující a že jedině mlčením můžeme vyjádřit důstojnou pietu všem obětem. Nejznámější filozofickou reflexí tohoto pocitu je výrok Theodora W. Adorna: „*Psát básně po Osvětimi je barbarské.*“⁸

Adornův výrok však navozuje nechtěný paradox, neboť mlčení o masovém vraždění a utrpení mnoha miliónů židů by zároveň znamenalo i jeho zapomnění. Jedním z impulzů mnoha autorů, kteří se snažili své zážitky z koncentračního tábora vložit do literárních děl, byla naléhavě pociťovaná povinnost zaznamenat pravdu o minulosti tak, aby nebyla zapomenuta. Mlčení by usnadnilo zpochybnění existence koncentračních táborů a toho, co se v nich stalo. Vypsání se z hrůzných zážitků pro mnoho autorů zároveň znamenalo jedinou možnost, jak je překonat. Sám Adorno pociťoval problematičnost svého výroku a k tomuto tématu se opakovaně vracel, aby svůj výrok korigoval. Uznává, že současný svět se bez umění neobejde, včetně takového, jehož úkolem je „*být ohlasem krajní hrůzy*“ (Holý 2011a: 220).

Arnošt Lustig se řadí k těm, kteří se svou tvorbou snaží bojovat proti úmyslnému zamlčování pravdy i proti reálnému nebezpečí zapomnění. „*Zapomenout znamená nechat umřít všechno to, co se stalo, co bylo. Zapomenout znamená zradit. Ti moudřejší již vědí, že zapomínání odsuzuje člověka k příštímu selhání.*“ (Lustig 2001: 65)

Autoři neřeší jen základní dilema, zda o holokaustu vůbec psát, ale též nalezení náležitých slov vhodných pro popsání „nepopsatelného“. Tak se dle Primo Leviho hledá specifický jazyk, kterým by bylo možné utrpení táborů vyslovit: „*Kdyby byly lágry trvaly déle, byl by se zrodil nový surový jazyk. Cítíme potřebu takového jazyka, abychom dokázali vysvětlit, co je to dřít se cel den ve větru, teplota pod nulou; co to je mít na sobě jen košili,*

⁸ srov. Adorno, T. W.: *Prismes : Critique de la culture et société*, Paris, Payot 1986.

*spodky, blůzu a kalhoty z plátna, a v těle slabost, hlad a vědomí brzkého konce“.*⁹

Souběžně vzniká diskuze, zda je možné tragédii obětí holokaustu zachytit pomocí dokumentu, prostých faktů, nebo zda je možné a dokonce vhodnější, pokud fakta budou nahrazena fikcí. Bettina Kaibach si pokládá otázku, zda je vůbec možné zvolit jinou cestu, než cestu umělecké stylizace. Jednoznačně se přiklání k rozhodnutí, že se jedná o jediný možný způsob zprostředkování holokaustu někomu, kdo ho sám neprožil.¹⁰

Literární díla vytvořená na základě osobně prožité zkušenosti s holokaustem zároveň zpětně ovlivňují naše povědomí o tomto tématu. Pomocí vyprávěných literárních příběhů dochází k budování společné paměti národa.

Stále se vedou spory o to, zda tvoří Osvětim a koncentrační tábory vůbec centrum, nebo periférii dějin, zda představují přirozenou kontinuitu, nebo jakousi anomálii (Holý 2011a: 221). Podle Zygmunta Baumana umožnil technicky propracované masové vraždy až „*racionální svět moderní civilizace*“.¹¹ V koncentračních táborech docházelo k úplnému ponížení lidského života, ve vězních se měl vyvolat pocit, že jejich život nemá zcela žádný význam. Lidé se dennodenně ocitali tváří v tvář smrti, ztratili své nejbližší, majetek i vše co do té doby považovali za samozřejmé. V táborech byli lidé nuceni k chování, které by pro ně za jiných okolností bylo zcela nepřijatelné. Todorov popisuje tuto situaci jako bytí „*v mezní situaci*“.¹²

I přesto, že smrt je krutá a „*člověk umírá nesmyslně a umírá sám, bez pomoci, účasti, solidarity ostatních*“¹³, objevuje se mezi vězni i přátelství a schopnost obětovat se pro druhého. Jak řekl Arnošt Lustig: „*Vždycky je tu lidská solidarita, lidský čin.*“¹⁴

⁹ Levi, P.: *Hovory s Primo Levim: 1963-1967*, ed. M. Belpoliti, Praha, Litomyšl: Paseka 2003, s. 169.

¹⁰ Kaibach, B.: *Poetologická dimenze Weilova Žalozpěvu za 77 297 obětí*, in Holý, J. (ed.), *Holokaust v české, slovenské a polské literatuře*, Praha, Karolinum 2007, s. 171.

¹¹ Bauman, Z.: *Modernita a holocaust*, přel. J. Ogrocká, Praha, Sociologické nakladatelství, 2003, s. 46.

¹² Todorov, T.: *V mezní situaci*, přel. K. Lukešová, Praha, Mladá fronta 2000.

¹³ Holý, J.: *Smrt Horsta Schillingera. Možnosti zobrazení lágru a šoa*, in Holý, J. (ed.), *Holokaust – šoa - zagłada v české, slovenské a polské literatuře*, Praha, Karolinum 2007, s. 40.

¹⁴ Vohryzek, J.: *Arnošt Lustig o sobě*, in Květen 3, 1958, č. 9, s. 519.

Příběhy z koncentračních táborů, které nám jsou zprostředkované přímým svědkem a přibližují nám tak hrůzné zážitky jeho očima, obsahují na rozdíl od historických studií a dokumentů prožitek jedince, který je skrze literaturu faktu nesdělitelný.

2. Přehled české prózy s tématem holokaustu

Holokaust v literatuře musíme vždy spojovat s tématem druhé světové války a s tématem židovství.

Druhá světová válka znamenala významný milník v dějinách celého světa, žádný jiný válečný konflikt neměl tak ničivé následky. Do války byly postupně zataženy státy všech kontinentů, zemřelo více než 60 milionů lidí a další miliony po válce zůstaly bez domova.

Vliv války na literaturu ovšem nebyl pouze destruktivní, ale přinesl i zcela nová témata. Téma války, které je jako takové z podstaty historické umožňuje v literatuře propojení historiografie a fiktivní narace. Literatura se stala jakýmsi prostředkem k vyrovnání se s minulostí: „*Je zřejmé, že tato látka nemůže být jen čistě estetickou záležitostí.*“ (Holý 2011b: 10). Autoři děl s tématem války se nesnažili pouze dosáhnout vysoké umělecké úrovně, ale zároveň předat svá svědectví o prožitých extrémních hrůzách dalším generacím.

Téma holokaustu v naší literatuře není tolik intenzivní jako třeba v literatuře hebrejské, německé nebo polské, což je pochopitelné. Židé byli oběťmi holokaustu, němečtí nacisté patřili k viníkům a v Polsku se nacházely vyhlazovací tábory (Holý 2011b: 11). Přesto se v české literatuře tematika holokaustu objevuje dodnes, postupně se měnila pouze forma ztvárnění. Jedná se o velmi významnou, ale zároveň velmi problematickou část české literatury. Literární ztvárnění válečného tématu se pojilo s konkrétními politickými požadavky na jeho zobrazení.

Zobrazení tématu holokaustu se v průběhu času proměňovalo, procházelo několika fázemi. Bezprostředně po válce vycházela zejména dokumentární svědectví přeživších nacistické koncentrační tábory, která se vyznačovala velkou mírou autenticity (Holý 2011b: 13). Tyto texty používají především dokumentární a autobiografické postupy, mnohdy stojí na samém okraji čistě faktografické literatury. Více než vyprávění individuálního osudu jedince přitahovala autory možnost podat svědectví o nedávné době (Janoušek 2007a: 219).

Těmto požadavkům nejvíce vyhovovaly žánry jako memoáry, reportáže nebo deníky, tedy žánry, které pracují se skutečnými osobami a událostmi. Důvodem rozmachu dokumentární literatury bylo zřejmě i jakési dilema umělecké literatury, zda lze vůbec pomocí umění ztvárnit holokaust a uchovat ho tak v paměti.

Rozmach, a to zejména kvantitativní, zaznamenaly knihy o nacistických věznicích a koncentračních táborech: jen do roku 1947 vyšlo zhruba 80 takovýchto titulů. Autoři tak reagovali na velmi silnou poptávku po autentických textech vypovídajících o nacistických zločinech. Dokumentární literatura v podstatě zastiňovala jakékoli pokusy o zpracování vězeňské tematiky prostředky fiktivní epiky, což vycházelo z pocitu nemožnosti sdělit prožité hrůzy prostřednictvím umělecké stylizace. Vznikl diskurz, zda nejen holá fakta, ale i jakákoli umělecká interpretace nejsou příliš banalizující.

Díla tzv. koncentračnické literatury (Janoušek 2007a: 220) přinesla zcela nové motivické prvky. Vězení se stává prostorem, ve kterém fungují zcela jiné mechanismy, mechanismy měnící lidské bytosti na zvířata, která mají být v „konečném řešení“ zlikvidována v plynových komorách. Příznačným rysem většiny próz je snaha o co největší přesnost a popisnost, snaha zachytit co možná nejvíce reálií. Tyto prózy byly napsány s minimálním časovým odstupem tak, aby osobní zkušenost autorů měla vypovídající svědeckou hodnotu.

Ani tato dokumentární próza nebyla ovšem pouhým písemným záznamem prožitých hrůz. Ačkoli mají totožnou inspiraci, jednotlivé tituly se liší způsobem prezentace faktů. Zásadou tohoto typu dokumentující literatury bylo nejen představení brutality holokaustu, ale také jen zdánlivě banální všednodennosti (Holý 2001b:14).

2.1 Poválečná léta

Knihy autorů Oty Krause a Ericha Schöna s názvem *Továrna na smrt* (1946) vnesla do povědomí společnosti označení koncentračního tábora

Osvětimi jako „továrny na smrt“¹⁵, které se stalo součástí ikonografie. Díky využití dokumentů, svědectví vězňů a vlastních zážitků působí Krausova a Schönova kniha jako jakýsi průvodce po komplexu Osvětim-Březinka (Janoušek 2012:56).

Oproti tomu vězeň a lékař táborové nemocnice v Dachau František Bláha ve své knize *Medicína na scestí* (1946) své vyprávění o holocaustu uzavřel do omezeného prostoru nemocnice - místa pokusů prováděných na vězňích.

Dva výše zmiňované texty přesně reflektují dvě základní tendence, mezi kterými tehdejší produkce oscilovala. Pro první okruh je charakteristické rozšiřovat autorovu výpověď o svědectví jiných osob a dokumenty, díky kterým je možné podat výpověď o povaze vězeňského systému a jeho dopadu na jedince.

K nejvýznamnějším pracím z tohoto okruhu patří *Záznamy z Buchenwaldu* (1945) autora Lva Sychravy a *V drápech bestie* (1947) Jana Hajšmana. První publikace kromě úvodní scény prohlídky buchenwaldského krematoria tři dny po osvobození tábora zahrnuje také výpovědi o dalších nacistických zločinech a rovněž úvahy o podstatě fašismu a vině Němců. Druhá publikace *V drápech bestie* pojednávající o životě v Buchenwaldu typologicky rozděluje vězňe i vězně se zvláštním důrazem na to, jací jsme „my“ a jací jsou „oni“, tedy Němci.

Druhý okruh vychází především z individuálního svědectví a důraz klade zejména na emocionální osobní výpověď. Je zastoupen také mnohem četněji a přináší větší variabilitu zobrazení tématu.

Mezi jinými můžeme jmenovat knihu Jiřího Beneše *V německém zajetí* (1945), která je založena na osobních zážitcích při putování po nacistických vězeních a táborech a podává svědectví, jak se v jednotlivých táborech žilo. Publikace Václava Jírů *Šesté jaro* (1946) stylem reportáže líčí několik posledních dnů před koncem války v táboře hammelnském. Kniha *Tři léta v Terezíně* (1945) Anny Auředníčkové má spíše ráz kroniky, ve které autorka popisuje každodenní život, včetně neustálého pocitu strachu

¹⁵ Prvenství užití tohoto spojení samozřejmě není podstatné, ale velmi pravděpodobně se úplně poprvé objevuje v článku sovětského spisovatele Borise Polevoje 2. února 1945 pod názvem „The Factory of Death at Auschwitz“. Srov. (Tomáš 2011: 64).

z krutosti vězňů. Zápisky Olgy Košutové *U Svatobořic* (1946) nám přibližují živoření lidí internovaných ve sběrném táboře poblíž Kyjova. V knize nalezneme i několik autorčiným povídek a črt, pomocí kterých zpestřovala život svých spoluvězeňkyň v táboře.

Mezi výrazná díla z této řady dokumentární a svědecké beletrie bezpochyby patří výpovědi dvou autorů, které vynikají především úrovní literárního ztvárnění. Literární debut Václava Boukala *Blázen veze pravdu v kufříku* (1947) je založena na deníkových záznamech, které si autor vedl během svého totálního nasazení v Německu. Při sledu jednotlivých scén ze života v táboře, továrnách, či v ústavu pro choromyslné, kam se nechal dobrovolně umístit předstíraje duševní chorobu, aby se vyhnul pracovním povinnostem, se pohybuje mezi věcným popisným záznamem a nadsázkou ve velmi lehkovážném tónu. Kniha Adolfa Hoffmeistera *Turistou proti své vůli* (1946) popisuje historii útěku z protektorátu do exilu. Vyprávění je okořeněno notnou dávkou ironie a nadhledu. Autor si knihu dokonce sám ilustroval.

Téma války a života v protektorátu dominovalo též fabulované próze, ovšem oproti dokumentární a svědecké literatuře se jednalo o nepříliš rozsáhlou produkci. Motivy jsou totožné jako u dokumentární literatury, jejich funkce ovšem nespočívá pouze v dokumentárním faktickém zobrazení, stávají se součástí literárního celku jako takového, jsou vázány k jednotlivým postavám a dějovým situacím.

Fabulovanou prózu s koncentračnickou tematikou představuje například kniha Zdeňka Pluhaře *Touha, chléb můj* (1947), která je založena na autorových zážitcích z nuceného pobytu v terezínském ghettu, zážitcích zabudovaných do milostného románu, nebo soubor povídek Františka Barty s názvem *Pod Goethovým dubem a jiné prózy* (1946), který vyniká silným protifašistickým a protiněmeckým nábojem. Reflexivní povídky zobrazují koncentrační tábory po leteckých útocích, ale také kupříkladu humorné znázornění německé rasy.

Soubor próz Milana Jariše *Oni přijdou* (1948), kde v jednotlivých povídkách odehrávajících se v koncentračním táboře v Mauthausenu autor vykreslil společenskou a psychologickou typologii vězňů a vězňů, zůstal v době svého vydání téměř bez odezvy. Dobového ohlasu se dočkalo až

druhé, značně rozšířené vydání knihy v roce 1949, kdy autor vzhledem k dobovým politickým požadavkům zdůraznil mravní sílu komunistických vězňů, kteří vnášeli do téměř zvířecího prostředí tábora svou obětavost, lidskou důstojnost, solidaritu a hrdinství (Janoušek 2007a: 230).

Debut Oty B. Krause *Země bez Boha* (1948) se vymyká dobovému literárnímu kontextu. Jedinečné příběhy vězněných je zachycují v mezních situacích, ve kterých jsou vystaveny zkoušky základní lidské city a hodnoty jako jsou mateřská láska, přátelství a soucit.

2.2 Únor 1948 až padesátá léta

Po únoru roku 1948 prošla próza s válečnou tematikou výraznou proměnou. Válka musela být závazně interpretována jako předstupeň socialistické revoluce. Bylo nutné vybírat ty „správné“ příběhy, které potvrzovaly, že základními pilíři odboje proti fašismu byli komunisté a dělnická třída, zatímco buržoazie podléhala tendencím kolaborovat. Tomuto schématu muselo nutně odpovídat i charakterové vykreslení literárních postav, které se odvíjelo od jejich třídní příslušnosti. Potlačovalo se nejen samostatné myšlení, ale i jakýkoli projev osobité tvořivé iniciativy.

Pavel Janoušek soudí, že takovému diktátu vyšel ve svých dílech vstříc například Bohuslav Březovský v románu *Lidé v květnu* (1954), nebo K. J. Beneš v románech *Ohnivě písmo* (1950) a *Rodný hlas* (1953).

Komunistický režim nastolený v Československu po převratu v únoru 1948 se vyznačoval výrazným antisemitismem. Bezprostředně po válce Sovětský svaz patřil mezi podporovatele Izraele, ale poté co byla izraelská levice ve volbách v roce 1949 poražena, se situace zcela změnila a Izrael se zařadil mezi nepřátele režimu.

Během monstrprocesu v roce 1952 proti vysokým státním činitelům byl u jedenácti z celkem čtrnácti obžalovaných zdůrazňován jejich židovský původ. V publikacích přinášejících informace o koncentračních táborech se zdůrazňoval hrdinný boj komunistů a o likvidaci židovského obyvatelstva je pouze nepatrná zmínka, nebo je to opomenuto zcela. Ve většině případů se hovořilo o nacistických válečných obětech, ale nikde nebylo uvedeno, že u většiny z nich se jednalo o židy (Holý 2011b: 19).

Publikace, které se tomuto diktátu nepřizpůsobily, se jen těžko dočkaly vydání. Ukázkovým příkladem je dílo Richarda Glazara *Treblinka, slovo jako z dětské říkanky*, kde autor podává ojedinělé autentické svědectví o tomto koncentračním táboře. Kniha byla napsána těsně po skončení války, ale vydána mohla být až v roce 1994.

Dokladem antisemitismu je například cenzurní zásah do filmového zpracování novely Jana Otčenáška *Romeo, Julie a tma* v roce 1959, kdy vadila závěrečná scéna, v níž čeští obyvatelé posílají mladou židovku ze strachu o vlastní život přímo do rukou nacistů (srov. Holý 2011b: 22).

Zcela se vymyká době svého vzniku dílo Jiřího Weila *Život s hvězdou* (1949), které inspirovalo svým pojetím hlavního „hrdiny“ mnoho dalších autorů zejména na přelomu 50. a 60. let.¹⁶ Když román na jaře roku 1949 vyšel, byl označen za nevhodnou součást socialistické literatury. Autor se ocitl na černé listině spisovatelů, nesměl publikovat. Je velmi pravděpodobné, že důvodem k tomuto kroku nebylo pouze vydání *Života s hvězdou*, ale rovněž jeho starší román *Moskva - hranice* (1937), ve kterém Weil podal jedno z prvních svědectví o stalinském Sovětském svazu, tak jak jej sám vypožadoval během svého pobytu v Moskvě.

Román *Život s hvězdou* není založen na tradiční dějové zápletce, nedočkáme se dramatického příběhu hrdiny, ale spíše všedních záznamů dne, které jsou popisovány bez zájmu, nezúčastněně. Hlavní hrdina Josef Roubíček, někdejší úředník, neprožívá žádné nadlidské heroické činy, jak požadovala komunistická kritika. Hrdina je osamělý člověk prožívající všednodenní starosti, který zcela střízlivě popisuje svou situaci a zážitky. Ona hrůza vyvstává z bezchybného fungování fašistického totalitarismu zcela samozřejmě přijímaného okolím.

Tak jako *Moskva - hranice* i román *Život s hvězdou* vychází z autorových vlastních zkušeností a zážitků. „Autobiografická je kromě různých detailů hlavně situace člověka, který je bez vlastní viny vržen do ponížení, bezvýhodnosti, anonymity, jako se někdy stal věcí.“ (Holý 2011b: 15)

¹⁶ Jiří Holý toto dílo považuje za vrcholné dílo české literatury s touto tematikou a velkou inspiraci řady dalších knih. (srov. Holý 2011b)

2.3 „Znovuobjevení“ tématu holokaustu

Téma se znovu aktualizuje od konce padesátých let a zejména pak v letech šedesátých, kdy dochází k politickému „tání“ a ruku v ruce s tím i k velkému kulturnímu uvolnění. Autoři se orientují zejména na kratší prozaické útvary, jako jsou črta, povídka a novela.

Téma holokaustu se postupně stává podobenstvím o působení zla. Ladislav Fuks, ač téma holokaustu ve svých dílech často zpracovával, tak sám neměl židovské předky a tudíž logicky ani přímou zkušenost s osudem židů. Jeho román *Pan Theodor Mundstock* (1963) se setkal s velkým ohlasem a svého autora ihned proslavil. V tomto díle vnímáme vše očima hlavního hrdiny, který je stejně jako Weilův Roubíček zcela osamělý a čeká ho transport do koncentračního tábora. Autor nám poskytuje obraz vnitřního světa člověka, který se vyrovnává se společností, která ho zcela vyčlenila. Poté, co hrdinu surově vyhodili z jeho zaměstnání, má pochroumané duševní zdraví, stále balancuje na hranici šílenství: v románu tak začne vystupovat jeho alter ego Mon. Chronologie textu není zcela plynulá, je narušována retrospektivami z Mundstockova života, ale také živými představami koncentračního tábora.

Rovněž v následujících Fuksových dílech *Mí černovlasí bratři* (1964) a *Spalovač mrtvol* (1967) je reflektováno téma holokaustu. Povídky ze souboru *Mí černovlasí bratři* se odehrávají v Praze, v rámci vzpomínek studenta gymnázia Michala zazní tragické osudy jeho židovských spolužáků.

Lze říci, že zásadními tématy Fuksovy tvorby jsou vyčleněnost hlavních hrdinů z ostatní společnosti, strach a úzkost z blížící se katastrofy, tedy stavy existenciální povahy, kterým hrdinové často podléhají. Těmi jsou většinou bezbranní jedinci, kteří nejsou schopni čelit a odolávat tlakům nepřátelského okolí a kvůli jednotlivců. Jedinci pohybující se na hraně mezi zdáním a realitou.

Arnošt Lustig ve své novele *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* (1964) používá zcela jinou perspektivu než Fuks ve svých prózách, kde se nepřesahuje horizont ústředních subjektů. V Lustigově novele vnímáme sice většinu situací skrze naivní americké židy, kteří se snaží vykoupit svou svobodu, aniž tuší, že se blíží jejich neúprosný konec, autor ale pracuje i

s dalšími přidanými informacemi a díky tomu se čtenář ocitá v situaci očekávání tragického vyústění. (Holý 2011b: 34)

Velmi málo zastoupený prvek komiky v zobrazení holokaustu v české próze obsahuje novela J. R. Picka s názvem *Spolek na ochranu zvířat* (1969). Autor tu pracuje s dětskou naivitou svého hrdiny Toniho, především pak využívá židovského slangu, díky němuž dosahuje i jazykové komiky.

V 60. letech rezonuje také zpracování traumatu návratu těch, kteří přežili koncentrační tábory (srov. Holý, šoa, s. 169). Po návratu domů se vězňové setkávají s nepochopením toho, co prožívají, trápí je fyzická i duševní traumata. Hrdinové ztrácí smysl dál žít ve světě, který nechce, a ani nemůže pochopit, co prožili. Jejich nevydařený pokus o životní restart tak končí sebevraždou. Z české literatury sem patří zejména *Sedmiramenný svícen* (1964) Josefa Škvoreckého a *Dita Saxová* (1962, rozšířené vydání 1997) Arnošta Lustiga.

Další dílčí téma, které se v české próze 60. let objevilo je zobrazení holokaustu z pohledu viníka (srov. Holý šoa, s. 137). Zástupcem tohoto tématu je novela Ladislava Fukse *Spalovač mrtvol* (1967). Holokaust zde není v centru dění, ale např. v závěru novely se objevují evidentní narážky na vyhlazování židů, kdy se před hlavním hrdinou Kopfrkinglem pomyslně otevírá úkol organizovat spalování ve velkém a budovat „plynová žároviště“. Hrdina se postupně proměňuje z konformisty na pachatele zla, když se stává dvojnásobným vrahem své manželky a syna, kteří mu překáží v jeho kariérním růstu (Holý 2011b:43).

Od konce 60. let téma holokaustu nerezonuje v české próze již tak výrazně jako dříve. V západní Evropě a ve Spojených státech amerických je tomu přesně naopak. Velkou popularitu tomuto tématu přinesl seriál televize NBC Holocaust (1978), jehož první díl sledovalo více než 120 miliónů Američanů (Holý 2011b: 44). Zejména v 80. a 90. letech 20. století se vzedmula obrovská vlna zájmu o toto téma, Česká republika si touto vlnou prošla až po roce 1989.

I nadále pokračuje tvorba Arnošta Lustiga, který si stále častěji vybírá jako hlavní hrdinky mladé židovské dívky, jejichž krásu a nevinnost staví do kontrastu s hrůzami spojenými s holokaustem. Takovýmto příkladem může být dílo s názvem *Nemilovaná* (1979). Lustig se ovšem vrací i ke svým

starším dílům a ta rozšiřuje, popř. zcela přepracovává. Prózy pak dokonce mají zcela jiná název.

2.4 Sedmdesátá léta až současnost

Ota Pavel, jehož otec i oba bratři byli deportováni do koncentračního tábora, se k tématu holokaustu vrací souborem povídek *Smrt krásných srnců* (1971), kde využívá vlastních zážitků, když popisuje např. přípravu na odjezd do tábora svých dvou bratrů. Tatínek i přes přísný zákaz velmi riskuje a vydá se sehnat maso, aby se bratři před odjezdem dosyta najedli a pobyt v koncentračním táboře zvládli.

Hana Bořkovcová, která sama prošla Terezínem a Osvětimí, se ke svým zážitkům vrací v prvotině *Světýlka* (1971), soustavně až v pozdějším věku. Ve své próze pro mládež *Zakázané holky* (1997) popisuje perzekuci židů z pohledu gymnaziální studentky. Záměrně využívá narativní perspektivu naivní mladé dívky, která se jen pozvolna orientuje v nastalé situaci. Za vrchol je považována její poslední próza *Soukromý rozhovor* (2004), kde autorka pomocí dialogu konfrontuje své „dětské já“ s viděním stárnoucí ženy.

Jedním z autorů, který se k tématu vracel opakovaně, byl Viktor Fischl. Sám pocházel z českožidovské rodiny, ale po okupaci v roce 1939 se mu podařilo emigrovat do Velké Británie, kde pracoval pro československou exilovou vládu. Holokaust se dostává do popření zejména v jeho románu *Dvorní šašci* (1982 hebrejsky, česky 1990), ve kterém zachycuje osud čtyř druhů, které přivedl židovský původ do koncentračního tábora. Všichni čtyři slouží veliteli tábora k obveselování pravidelných nočních pitek. Příběh má dvě časové roviny, první část se odehrává během války a bezprostředně po ní a druhá v roce 1967 v Jeruzalémě. Vzhledem k obecným úvahám o nastavení světa bychom knihu mohli zařadit k filozoficko-beletristickým prózám.

Jak již bylo řečeno výše, období po roce 1989 znamenalo v Česku i na Slovensku novou vlnu zájmu o tuto literaturu. Generace, která si holokaustem neprošla, často vnímá toto období jako souhrn ustálených obrazů a stereotypů. V některých literárních dílech se stává spíše pouhou dekorací.

Z tohoto období můžeme jmenovat spisovatelku Irenu Douskovou, která sama pochází z rodiny s židovskými předky, její otec divadelní režisér Petr Freistadt emigroval v roce 1964 do Izraele. Téma židovství a holokaustu se objevuje například v jejím nejznámějším románu *Hrdý Budžes* (1998). Hlavní hrdinka Helenka Součková má stejně jako autorka tatínka židovského původu, který emigroval do Izraele. Autorčina prozaická prvotina *Goldstein píše dceři* (1997), která je patrně zčásti autobiografická, zachycuje pokus o znovunavázání vztahu mezi otcem, který žije již léta v emigraci v Izraeli, a dospělou dcerou v Československu. V otcových dopisech jsou připomínány drsné vzpomínky na minulost zabarvené jistou dávkou nostalgie a především touhou po lásce své dcery. Samotéma komunikačního míjení se mezi blízkými je pro Douskovou častým námětem i v jejích dalších prózách.

Zřejmě nejpozoruhodnější pokus o nový přístup k tématu holokaustu představuje kapitola románu *Sestra* (1994, upravená verze 1996) Jáchyma Topola s názvem *Měl jsem sen*. Tento text je děsivou vizí, ve které se spojuje hrůznost, vulgarita, grotesknost a banalita holokaustu (Holý 2011b: 59).

3. Próza s tématem holokaustu v padesátých a šedesátých letech

V letech následujících po únorovém komunistickém převratu v roce 1948 byly, jak je všeobecně známo, na literaturu kladeny ideové požadavky. Tento tlak byl samozřejmě vyvíjen i na literaturu zobrazující válku. Stala se součástí totalitní komunistické politiky a měla se odehrávat ve znamení socialistického realismu.

Literatura měla mít na čtenáře především výchovný vliv, z tohoto důvodu v ní museli vystupovat především tzv. kladní hrdinové, jejichž soukromý život téměř neexistoval, nebo zcela splýval s tím veřejným. Za ideálního hrdinu pak byl zpravidla považován mladý revolucionář vždy si jistý svými kroky a rozhodnutími, takový byl schopen svým zápallem strhnout k práci pro vlast i své okolí. Postavy byly napsány bez jakékoli propracovanější psychologie.

Reprezentativními prozaickými žánry byly v padesátých letech zejména historický a společenský román. Historický román měl především zachytit nutný společenský přerod ve vytoužený komunismus, kdy vyšší společenské potřeby stály vždy nad individuálními potřebami jednotlivce.

V souvislosti s touto tendencí prochází proměnou i zobrazení války, která musela být závazně interpretována jako předstupeň budoucí socialistické revoluce. Svět se zcela kategoricky dělil na dobrý a zlý a čtenář měl být pomocí literatury ujišťován, že nejdůležitějším článkem odboje proti nacismu byli komunisté, kdežto buržoazie měla tendenci ke kolaboraci.

Od konce padesátých let a zejména v letech šedesátých se v souvislosti s politickým uvolňováním začíná projevovat i oživení literatury. Od roku 1954 se začínají znovu objevovat hodnotná prozaická díla s tematikou války, často motivovaná potřebou autora sdělit své vlastní válečné zkušenosti. Lze říci, že právě próza s tématem druhé světové války sehrála významnou roli na cestě vymanění z konvencí a klišé budovatelského románu. Nad potřebou zdokumentovat hrůzy války a

vyzdvihnout hrdinství odboje převážil zájem o zprostředkování obecnějšího významu lidských situací.

3.1 „Druhá vlna válečné prózy“

Součástí této „druhé vlny válečné prózy“¹⁷ jsou často literární debutanti.

Jednoznačným signálem obratu k autenticitě se stal debut Karla Ptáčníka *Ročník jedenadvacet* (1954). Román popisuje příběh skupiny chlapců totálně nasazených v Německu. Nemá žádného hlavního hrdinu, v centru pozornosti se ocitá celá pracovní skupina. Žánrový typ románové kroniky umožnil autorovi zachytit širokou škálu dějů, osob i míst, s tím, že protiválečné cítění chlapců autor ještě interpretuje jako východisko ke komunistickému sebeuvědomění. Nejcenějším na Ptáčníkově románu je to, že klade naléhavé otázky, takové, které si kladl on sám i celá jeho generace.

Také tzv. koncentračnická próza, která se doposud soustředila na dokumentární zobrazení hrůz prožitých v koncentračních táborech, se v této době začíná soustřeďovat na pečlivější analýzu mravní volby jednotlivých postav. Autoři narušují schematické stereotypy vývojových dilemat ústředních subjektů.

K výrazné proměně zpracování tématu války patřila i orientace na menší prozaické útvary jako jsou novely a povídky. Oproti doposud znázorňovaným heroickým postavám dávají autoři přednost zobrazení každodennosti a soustřeďují se na práci s detailem.

Klíčovou součástí proměny v pojmání válečného tématu se stala rovněž aktualizace židovské tematiky. Autory začal zajímat úděl jednotlivce, který byl zcela nedobrovolně sevřen mašinérií válečné segregace a násilí. Prožitek války nově vnášel do literatury otázky existenciální. Jako zásadní byla pochopena otázka osobní odpovědnosti člověka za život a možnost zachovat si své lidství i v zcela nepříznivých podmínkách. Zdůrazňován byl nově i pocit vydědění jednotlivce. Prózy tohoto období navazovaly na existenciálně laděný román *Život s hvězdou* Jiřího Weila (Janoušek 2012: 236).

¹⁷ Haman, A.: O tzv. „druhé vlně válečné prózy“, in Česká literatura 9, 1961, č. 4, s. 513-520.

Emilu Františku Burianovi se v knize povídek s názvem *Osm odtamtud* (1954, rozšířené vydání s názvem *Osm odtamtud a další z řady* 1956) podařilo zachytit fungování koncentračního tábora jako zcela svébytného mechanismu. Ve středu zájmu stojí postavy komunistů, u nichž se silná vůle k odporu a přežití váže na konspirační odbojovou síť (Janoušek 2007b: 314). Současně však s tímto Burian dokázal obohatit obraz života v koncentračním táboře o zcela nový prvek - o komiku a polohy černého humoru. „*Humor Burianových povídek nepůsobí nijak nesourodě, protože vyrůstá z životní situace vězňů, takže nezmenšuje, ale spíš podtrhuje celou tragiku koncentračnického živoření.*“, ¹⁸ uvedl Milan Jungmann v soudobé recenzi.

3.1.1 Norbert Frýd

Jako ilustrace proměny koncentračnické literatury dobře poslouží díla Norberta Frýda. Pocházel z rodiny židovského obchodníka, před válkou pracoval jako kulturní redaktor a hojně spolupracoval s E. F. Burianem, pro jehož divadlo napsal texty písní do jeho her, např. *Žebrácká opera*. Několik let pracoval jako redaktor a dramaturg filmových společností, ale po rasové segregaci byl nucen místo opustit a stal se archivářem a posléze pomocným dělníkem. Od listopadu 1942 byl vězněn v Terezíně a poté byl deportován do likvidačních táborů v Osvětimi a Dachau-Kauferingu, kde přišel o svého otce, bratra i manželku. Jemu samotnému se v roce 1945 podařilo uprchnout. Po válce spolupracoval s ustavenou americkou vyšetřovací armádou jako tlumočník. Na podzim roku 1945 dokonce svědčil proti důstojníkům SS z tábora Dachau. Po válce si změnil své příjmení z Frieda na Frýda. Své zážitky z nacistických lágrů ovšem nezpracoval bezprostředně po válce.

Povídkou *Meč archandělů* (1954) se snažil vyhovět dobovým ideovým požadavkům. Schematické zobrazení tábora se neliší od výše zmiňovaného souboru *Osm odtamtud*. Povídka se odehrává během osvobození tábora v Dachau americkou armádou a během pár následujících týdnů, kdy vězni museli zůstat dál v táboře kvůli karanténě. Američané

¹⁸ Jungmann, M.: *Osm odtamtud*, in Literární noviny 4, 1955, č. 12, 19. 3., s. 6.

jsou zobrazováni velmi ironicky. Hlavní hrdina byl v táboře přijat do komunistické strany a postupem času ideově prozře, když zjišťuje, že Američané nevidí nacisty jako protivníky, ale spíše jako případné budoucí spojence. Příznačné je především to, že se ani jednou nezmiňuje o židech.

Dva roky nato vychází Frýdův rozsáhlý román *Krabice živých* (1956), kde je všednodenní život v táboře zobrazen zcela odlišně, mnohem reálněji. Děj je situován do fiktivního tábora Gigling¹⁹ v posledních měsících roku 1944. Autor zachytil velké množství postav, ale přesto se mu daří vyhnout se černobílé charakteristice. Postavy jsou zobrazeny odstíněněji, najdeme u nich „[...] širokou škálu postojů: od odporu a solidarity přes lhostejnost k egoismu a prospěchářství na úkor druhých [...]“ (Holý 2011b: 21). Autor zobrazuje každodenní život v táboře, vzájemné vztahy postav, jejich práci a útrapy.

Každou z postav autor diferencuje nejen charakterově prostřednictvím jejich chování a jednání, ale hojně využívá i jazykovou charakteristiku²⁰. Při hodnocení postav se vyhýbá zjednodušujícím soudům, a to i na straně vězňů, tak jak jsme byli zvyklí v předchozích letech. „*Tváře svých [...] románových postav [...] ani nešminkuje, ani neretušuje. [...] Ani tváře esesáků nezačernil Frýd taky, aby v nich čtenář nemohl přechíst v některých okamžicích výraz, který se podobá lidskému. A nenasazoval jim násilně na hlavu rohy ani ďábelské, ani volské.*“²¹, oceňuje František Buriánek v recenzi na nově vyšlý román. Frýd se snaží u postav zachytit jejich kladné i záporné stránky, nechá je projít vývojem. Skutečnost, že nejvíce pronásledovanou skupinou v táboře byli židé, není zamlčována, ovšem není ani nikterak zdůrazněna.

Vyprávění plyne bez patosu, věcně, autor přitom zdůrazňuje různé detaily, které mají často symbolický význam. „*U Frýda je detail základním kamenem jeho stavby. Frýd oklepává, ohmatává a obrací některá zdánlivě nepatrná fakta, stavy, pocity a dobývá z nich nenápadně ale jistě smysl. Už sama ta krabice živých a mrtvých, kartotéka, do níž nahlíží a v níž se téměř zhlíží hlavní postava Zdeněk, je takovým detailem, jenž se objevuje*

¹⁹ Předobrazem byl opět koncentrační tábor Dachau.

²⁰ Postavy hovoří německy, polsky, koncentračnickým slangem atd.

²¹ Buriánek, F.: *Nevzdávejte boj*, in Literární noviny 5, 1956, č. 40, 22. 9., s. 4.

v klíčových místech románu a vyvolává vždy nové a nové představy a myšlenky. [...]"²²

Další výrazný rys, na základě kterého řadí Aleš Haman *Krabici živých* do kontextu „druhé vlny válečné prózy“ je „nerománový charakter jeho knihy“ (Haman 1961: 516), který přibližuje *Krabici živých* např. povídkám Arnošta Lustiga. Pozornost je sice větší měrou zaměřena na postavu Zdeňka, nicméně do popředí vystupují i příběhy dalších postav, Zdeňkových spoluvězňů a velitelů tábora. Konstrukci románu narušují také uzavřené epizodické příběhy, např. osud holiče Jenkeleho, nebo Němce Fritze.

Naposledy se Frýd k tématu holokaustu vrací v jednom ze svých posledních děl *Lahvová pošta aneb Konec posledních sto let* (1971). Zážitky ze svého pobytu v Dachau, které využil již při psaní *Krabice živých*, popisuje s až dokumentární detailností. Židovství jednotlivých vězňů je v této próze zdůrazněno ještě o něco více. Autor vypráví otřesné zážitky a vzpomínky člověka, který prožil holokaust a prošel koncentračními tábory Terezín, Osvětim a Kaufering

3.1.2 Josef Škvorecký

Zásadní změnu v pojetí válečné tematiky přináší rok 1958, kdy vyšly dvě povídkové knihy Arnošta Lustiga, román *Zbabělci* Josefa Škvoreckého a novela Jana Otčenáška *Romeo, Julie a tma*.

Knižní debut Josefa Škvoreckého *Zbabělci* (1958), zachycující revoluční týden v květnu roku 1945 v Kostelci²³ očima mladého Dannyho Smiřického, nečekaně narušuje do té doby neměnný obraz květnové revoluce roku 1945 zobrazované jako heroické vyvrcholení národního a sociálního odboje. (Janoušek 2012: 236)

Vydání *Zbabělců* vyvolalo skandál a román byl posléze zakázán. Autorovi byla vytýkána především ideová nevyhraněnost a cynismus. Teprve při druhém vydání v roce 1964, v uvolněnějším politickém i kulturním prostředí, byl román kritikou rehabilitován a oceněn jako moderní poválečná próza.

²² Pick, J. R.: *Znovuobjevování života*, in Květen 2, č. 3, 1956/1957, s. 114.

²³ Město je inspirováno autorovým rodným městem Náchodem.

3.1.3 Jiří Weil

Po vynucené osmileté pauze, kdy po vydání románu *Život s hvězdou* nemohl publikovat, se k tématu holokaustu vrací i Jiří Weil „ [...] *promyšleně komponovaným prozaický textem* [...]“ (Janoušek 2012: 236) *Žalozpěv za 77 297²⁴ obětí* (1958).

Text *Žalozpěvu za 77 297 obětí* je velmi důmyslně komponovaný, propojuje se v něm několik výpovědních rovin, které zahrnují strohé konstatování faktů, neosobní suchou výpověď, až po citace ze Starého zákona.

Poslední Weilův již posmrtně vydaný román *Na střeše je Mendelssohn* (1960) je poznamenám výraznými cenzurními zásahy. Autorovi se v něm podařilo zcela osobitě kombinovat vyprávění s dokumenty, historickými fakty a reportážními prvky, což ovšem u kritiky vzbudilo rozpaky, neboť postrádala sjednocující princip.

3.1.4 Arnošt Lustig

Autorem, který na konci padesátých let debutuje, je Arnošt Lustig. Pocházel z rodiny maloobchodníka a již během studií měšťanky byl z rasových důvodů vyloučen, poté se učil krejším. Během války byl internován nejprve v Terezíně, poté od roku 1944 prošel koncentračními tábory v Osvětimi a Buchenwaldu. V roce 1945 se mu podařilo uprchnout z transportu smrti do Dachau²⁵. Po skončení války vystudoval novinářství na Vysoké škole politických a sociálních věd. Díky své práci v Lidových novinách a v Československém rozhlasu opakovaně vycestoval do Izraele. Tehdy se tam také oženil s Věrou Weislitzovou, se kterou se poznal v koncentračním táboře. V roce 1968 emigroval do USA. Téma holokaustu se pro něho stává celoživotním námětem.

Velmi záhy za sebou vydal v roce 1958 dva povídkové soubory s názvem *Noc a naděje* a *Démanty noci*.

Hrdiny jeho povídek jsou neheroické, bezbranné postavy, často staří lidé, nebo děti. Tím se zásadně odlišuje od předchozího zobrazení války,

²⁴ Číslo udává počet židovských občanů z českých zemí, kteří se stali oběťmi nacismu a jejichž jména najdeme na zdech Pinkasovy synagogy v Praze.

²⁵ Tento zážitek zpracoval ve své povídce *Tma nemá stín*, která je součástí povídkového souboru *Démanty noci*.

kde byl zdůrazňován aktivní odpor proti nacismu. Jednotlivé povídky jsou založené na každodennosti v ghettu a varíjí v různé míře motivy strachu, úzkosti, ohrožení a sociální vyčleněnosti. Autor nevolí dějově vypjaté příběhy, „*naopak v jeho povídkách [...] je minimum děje.*“ (Haman 1961: 518). Próza vyniká rovněž tragickým zakončením většiny povídek.

Jakákoli vnější charakteristika postav, nebo místa, kde se děj odehrává je potlačena na minimum. Lustig neztotožňuje vždy dobro se židy a zlo s nacisty, jako např. v povídce *Růžová ulice*, kde se projeví soucit důstojníkovy řidiče, rovněž Němce, když přihlíží bezdůvodnému mučení židovské ženy. Vůči tomuto konání nemůže protestovat přímo před svým nadřízeným, druhý den donese nebohé ženě alespoň krabičku olejovek.

Postavy jsou i při každodenní přítomnosti smrti, „*[...] v podmínkách, kdy člověk neví, bude-li živ za týden, za den, za hodinu [...]*“²⁶, v hraničních stavech hladu a bídy schopné vyvinout odpor vůči zlu a poskytnout si vzájemně aspoň malou naději. Autor „*chce zachytit to, co i za těchto abnormálních okolností činilo člověka člověkem, co ho udržovalo na úrovni lidskosti.*“ (Haman 1961: 519)

Autor se k textu několikrát vracel a přepracovával ho. Zatímco v prvních přepracovaných vydáních²⁷ došlo k drobnějším stylistickým úpravám, ve vydání z roku 1992 došlo k podstatnému rozšíření všech povídek a změnám i obsahovým.

Na rozdíl od první povídkové sbírky *Noc a naděje*, která byla i kritikou přijata velmi pozitivně se po vydání *Démantů noci* objevují kritické reflexe poukazující zejména na pokles literární úrovně a předvídatelnost příběhů. Milan Suchomel se shoduje s Milanem Jungmannem, že *Démanty noci* „*nedosahují naléhavosti jejího výrazu*“.²⁸ Dále tvrdí, že v příbězích jde stále o totéž a že autor pracuje pouze s „*novými konfiguracemi a komplikacemi, novými propočty*“.²⁹ Sám Lustig nahlíží na své první knihy sebekriticky, ale určité nedokonalosti, které mu vyčítá soudobá kritika, jsou podle něj vyvážené bezprostředností a autenticitou příběhů. „*Není-li*

²⁶ Suchomel: *Noc jednou, noc podruhé*, in Host do domu 5, 1959, č. 2, s. 186.

²⁷ Vydání z let 1959, 1962 a 1966.

²⁸ Suchomel, M.: *Noc jednou, noc podruhé*, In Host do domu 5, 1959, č. 2, s. 186.

²⁹ Tamtéž, s. 186.

výsledek dokonalý, může být alespoň ryzí. Může obsáhnout zkušenost z první ruky, ozvěnu dosud čerstvých dějů. Ale musí to dosáhnout autorova stropu, aby ve svém nejhlubším nitru věděl, že víc nemohl.“ (Lustig 2001: 60)

V povídkovém souboru *Ulice ztracených bratří*³⁰ (1959) se Lustig pokusil konfrontovat válečná léta s dobou poválečnou. V knize zobrazuje mladé lidi v prvních poválečných letech, které válka poznamenala natolik, že nejsou schopni v přítomném světě žít. Velmi často tak utíkají do světa fantazie.

Tento pocit vykořeněnosti v poválečné společnosti se opakuje i v dalších jeho prózách, např. v *Dítě Saxové* (1962). Postava Dity je první z autorových výrazných ženských hrdinek. Prožitek války a život v táboře je pro ni tak silný, že na něj nelze zapomenout, nelze se zapojit do běžného poválečného života, protože ji nikdo nechápe a nerozumí ji. Pociťuje stud kvůli tomu, že přežila na úkor jiných. Nedokáže se vyrovnat se samotou, beznadějně je rovněž její hledání lásky, klade si otázky po smyslu existence, na které si nedokáže odpovédět. Východisko pro ni představuje pouze smrt, o to absurdnější, že si ji dobrovolně volí někdo, kdo ji již jednou přežil.

Další výraznou ženskou hrdinku najdeme v Lustigově novele *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* (1964). Novela ztvárňuje příběh skupiny bohatých Židů, kteří se domnívají, že jedou za vytouženou svobodou, ale Němci z nich namísto toho vylákají obrovské finanční jmění a celou dobu s nimi jen krutě manipulují, aby jim nakonec připravili tragický konec. Mladá krásná židovka Kateřina se součástí této skupiny stane vlastně náhodou, když ji mluvčí rukojmích Cohen zahlédne na rampě při selekci a požádá velitele akce Brenského, aby se k nim mohla připojit. Kateřina je v poslední vypjaté scéně symbolem aktivního odporu a schopnosti „[...] proměnit ponížení v hrdost.“ (Janoušek 2012: 238). Ve chvíli, kdy je jasné, že všechny čeká plynová komora, jediná Kateřina se odhodlá k činu: těsně před „sprchami“ se ji podaří zmocnit se pistole nacistického důstojníka a zastřelit jej. Poté jsou všichni zabiti několika střelami z kulometů.

³⁰ Nejznámější a nejrozsáhlejší povídka z tohoto souboru *Můj známý Vili Feld* vyšla po přepracování v roce 1961 samostatně.

3.1.5 Jan Otčenášek

Na počátku vlny umělecky pozoruhodných próz s tématem holokaustu vychází milostná novela Jana Otčenáška *Romeo, Julie a tma* (1958). Vypráví emotivní milostný příběh mladého studenta Pavla, jenž v den svých maturit potká židovskou dívku Ester, která nenastoupila do transportu do Terezína, a ukryje ji tajně ve svém zadním pokoji. Rozvine se mezi nimi křehký milostný cit, který vzhledem k nacistické okupaci a židovskému pronásledování nemůže dojít naplnění. Pavel je nucen Ester tajit nejen před zaměstnanci krejčovství svého otce a obyvateli domu, ale také před svými rodiči. O dívčinu úkrytu se dovídá tovaryš Čepek, kterého ovšem ani na okamžik nenapadne Ester udat, ale naopak jí pomáhá. Přesným opakem je kolaborant Rejsek. Ze strachu před jeho udáním Ester opustí skryš, bezprostředně poté je na ulici zastřelena.

Ve vykreslení jednotlivých postav autor projevuje určitou schematičnost, nicméně se mu podařilo uvěřitelně rozehrát milostný příběh.

Tato čtenářsky velmi úspěšná próza byla přeložena do mnoha jazyků, např. do němčiny, italštiny, francouzštiny, japonštiny atd.³¹

3.1.6 Další významné prózy šedesátých let

Na počátku šedesátých let se objevují další významné prózy mající židovské téma. Hana Bělohradská ve své novele *Bez krásy, bez límce* (1962) působivě zachycuje příběh starého židovského lékaře čekajícího na transport. Jeho příběh sice netvoří hlavní dějovou linku, nicméně poté co poskytne lékařskou pomoc jedné z rodin, která ukrývá odbojáře, tak jeho čin spustí odkrývání podob charakterů jednotlivých nájemníků domu.

V povídkovém souboru Josefa Škvoreckého *Sedmiramenný svícen* (1964) se jedná o tragické příběhy židů, které jsou vyprávěné optikou vypravěče Dannyho³². Vyprávění hlavního hrdiny, „[...] jehož dikce připomíná vypravěčské ladění románu *Zbabělci* [...]“ (Janoušek 2008: 291), se střídá s promluvami židovské dívky Rebeky.

³¹ www.slovníkceskeliteratury.cz [přístup 23. 6. 2016, heslo Jan Otčenášek]

³² Totožný hrdina jako ve Škvoreckého prvotině *Zbabělci*.

Na počátku šedesátých let ovšem publikují i generačně starší autoři, v jejichž prózách dominuje spíše dokumentárnost. Josef Bor i František Kafka se oba vrací k životu v ghettu, přičemž vycházejí z vlastních zážitků.

Josef Bor byl internován v Terezíně a posléze v Buchenwaldu, v koncentračních táborech přišel o celou svou rodinu. Novela *Terezínské rekviem* (1963) vypráví o přípravě a provedení koncertu Verdiho skladby *Rekviem* v Terezíně během léta 1944, kterým se nacisté snažili demonstrovat údajné dobré podmínky života vězňů v táboře. Pro všechny účinkující znamenala příprava koncertu vzepětí lidské důstojnosti a příslib naděje. Bohužel marné, neboť bezprostředně po představení byli všichni účinkující posláni transportem do Osvětimi, kde je čekala jistá smrt.

Borova románová kronika *Opuštěná panenka* (1961) líčí obraz mnohačlenné židovské rodiny v terezínském ghettu a dalších koncentračních táborech - od nástupu do transportu až po jejich smrt. Autor v díle zaznamenává silné přátelství a solidaritu mezi vězni jako protiklad k bezbřehé brutalitě nacistů.

František Kafka, vystudovaný právník, v letech 1941 – 1945 prošel několika koncentračními tábory³³ a účastnil se odboje. Na základě vlastních zkušeností v románu *Krutá léta* (1963) vykreslil obraz lodžského ghetta, „[...] od seřazení v Praze přes rozrůzněný život v mimořádných a prověřujících podmínkách, přes pohromy i zoufalé akce, až p poslední chvíli likvidovaného ghetta.“³⁴ Podařilo se mu vytvořit osobitou kresbu obyvatel ghetta, ale také běžného života v táboře, „Přitom jde o události až trapně všednodenní, ale svědčící o vyšinutosti poměrů, do nichž tu byli lidé uvedeni.“³⁵

Obě díla rozvíjí spíše postupy předchozích desetiletí, „[...] více než literárně novým uchopením tématu upoutávají působivou autenticitou původního prožitku.“ (Janoušek 2008: 287).

³³ Lodž, Skarzysko-Kamienna, Čenstochová, srov. www.slovníkceskeliteratury.cz [přístup 23. 6. 2016, heslo František Kafka]

³⁴ ale: *Krutá léta*, in Literární noviny. 12, 1963, č. 20, 18. 5., s. 5.

³⁵ Tamtéž, s. 5.

4. Paměť lidstva

Udržovat paměť lidstva není úkolem pouze pro historii. Jak uvádí Tzvetan Todorov ve své práci *V mezní situaci*, pouze historický přístup k jakékoli události v naší historii může vést k zevšednění či zjednodušení lidských zkušeností.³⁶ Beletrie je jeden z významných faktorů, který ovlivňuje utváření dějinného vědomí i podvědomí daného společenství (Haman 2003: 138).

Nabízí se otázka, co je podstatou umělecké výpovědi, jaké jsou její limity? Je vůbec možné nakládat s tématem holokaustu jako s fikcí?

Jedním z hlavních uměleckých záměrů většiny literárních děl s tématem holokaustu je vytváření společné paměti. Zachytit minulost, nebo alespoň poukázat na nemožnost to učinit, tvoří velmi výrazné motivační pozadí literatury s tématem holokaustu: „*Historická próza má v českém písemnictví svou tradici sahající hluboko do minulosti. Někteří historikové, např. Miroslav Hroch, spojují její existenci s potřebou historického rozměru vědomí národní identity.*“ (Haman 2003: 138)

Paměť je velmi křehká a zranitelná, vyprávění jakéhokoli příběhu je vždy selektivní, nikdy není příběh vyprávěn přesně tak, jak byl prožitý. „*Plyne z toho, že vždycky lze vyprávět jinak.*“³⁷ tvrdí Ricoeur. Literatura, která se pokouší vyprávět příběh, musí nutně podřídít látku tohoto příběhu selekci a zdůraznit některé momenty a jiné naopak potlačit.³⁸

4. 1 Historický a fikční diskurz

Je zcela pochopitelné, že hlavním očekáváním od historického psaní je, že v rámci vyprávění bude poskytnuta informace o tom, co se stalo. Takové vyprávění je ovšem nedostačující a bylo by zcela mylné se domnívat, že to je jeho hlavním rysem. Určujícím není jednotlivý popis událostí, ale právě jejich přesah, to co dává dějinám smysl. Autor historického textu se chopí faktů, které nejprve roztřídí, a pak je k sobě

³⁶ Todorov, T.: *V mezní situaci*, přel. K. Lukešová, Praha, Mladá fronta 2000, s. 259.

³⁷ Ricoeur, P.: *Křehká identita: úcta k druhému a kulturní identita*, přel. M. Rejchrt, Třebenice, Mlýn 2000, s. 37.

³⁸ Kubíček, T.: *Obrana paměti: Čas a skutečnost v české literatuře sedmdesátých let, jejich povaha a důsledky aneb Co způsobuje narativ*, in *Česká literatura* 52, 2004, č. 3 (červen), s. 348.

začne přiřazovat na základě pochopení jejich vzájemné souvztažnosti, z jejich sledu vypočítává určitý smysl. A právě tehdy, kdy začne v událostech nacházet smysl, začíná tyto události vyprávět.

Tomáš Kubíček říká, že: „*dějiny jsou proces a rozumění dějinám je jedinečnou akcí, v níž navozujeme dialog s událostmi dějin*“³⁹. A právě diskurz historie ovlivňuje to, jak ono porozumění dějinné paměti a zkušenosti bude zachyceno.

Na historický narativ je kladen požadavek především ve vztahu k zobrazovaným událostem, požadavek aby zobrazoval události pravdivě. Zároveň by ale měl být srozumitelný člověku, který se zobrazovanými událostmi nemá vůbec žádné zkušenosti, což umožňuje použití prvků charakteristických pro narativ fikcí.

Diskurz je velmi zjednodušeně řečeno určitý abstraktní model pro formulování textu tak, aby měl odpovídající podobu pro určité odvětví. Z toho můžeme usuzovat, že daný diskurz obsahuje vždy specifická slovní spojení pro danou oblast (medicína, stejně tak jako vojenství bude mít svůj specifický slovník). Společně s tím, když se vědci začali zabývat úvahami o povahách historického a fikčního diskurzu, objevily se otázky na jejich možné prolínání a vzájemné ovlivňování.

Z hlediska narativního označuje termín fikce jakékoli vyprávění bez ohledu na to, zda odkazuje ke skutečnosti, či nikoli. Zjednodušeně lze říci, že fikční diskurz označuje něco, co je vymyšlené a není vázané závazností vůči reálnému světu. Ač se mohou zdát oba diskurzy rozdílné, používají podobných - literárních - prostředků.

4.1.1 Roland Barthes

S příchodem postmoderny se začaly objevovat otázky, jakou techniku volí autor historiograf při tvorbě svého textu a především, jak se liší historický text od psané fikce. Jakým způsobem lze vypovídat objektivně o minulosti a zda je to vůbec možné? V současnosti převládá názor, že i historikové při tvorbě svých prací využívají prostředků krásné literatury a díky tomu se přibližují románu, tedy fikci. Prvním autorem, který se tímto

³⁹ Kubíček, T.: *Rámcování dějin. Poněkud lehkavá mapování*, in Bláhová, K. – Sládek, O. (eds.), *O psaní dějin*, Praha, Academia 2007, s. 67.

blízkým vztahem začal zaobírat, byl Roland Barthes ve své stati *Diskurz historie*⁴⁰ z roku 1967, kde poukazuje na možnost nahlížet na „*historické psaní jako typ narativního diskurzu*“⁴¹.

Hned v úvodu si Barthes pokládá otázku, zda jsou mezi texty historickými a fikčními výrazné odlišnosti, zda využívají k popisování událostí stejné prostředky a techniky: „*[...] liší se skutečně tato forma vyprávění v nějakém specifickém rysu, v nějaké nepochybné relevantní vlastnosti, od vyprávění vymyšleného, jaké nalézáme v epice, v románu, dramatu?*“⁴² Jak říká Barthes dále: „*[...] každé historické dílo je diskurs – text.*“⁴³

4.1.2 Lubomír Doležal

Lubomír Doležal zcela opačně spatřuje mezi oběma typy diskurzů zásadní rozdíly: jednak mezi historickými a fikčními událostmi jako takovými a především v tom, jak je s nimi nakládáno. Zásadní rozdíl vidí Doležal v tom, že fikční text vytváří nový svět, který před aktem psaní neexistoval, zatímco historický text musí nutně akceptovat pravdivostní funkci, aby mohl vytvářet možné světy, které slouží jako modely minulosti (Doležal 2008: 50). Právě vytváření možných světů je základní podstatou literatury.

Možné světy literatury vytváří autor při tvorbě svého díla. Jsou to světy, které se v různých intencích odchyľují od světa aktuálního, přirozeného (Doležal 2003: 257). Literární dílo je výsledkem působení fikce a stává se vytvořenou součástí našeho světa. Možné světy nejsou využívány pouze autory literárních děl, ale užíváme je všichni při všedních popisech uplynulých událostí např. filmu viděného předchozí den v kině. „*Jediným druhem světa, který je lidský jazyk schopen vyvolat nebo stvořit, je možný svět.*“ (Doležal 2008: 36). Jsou potencionálně nekonečné, omezené pouze textovými vlastnostmi.

⁴⁰ Barthes, R.: *Diskurz historie*, in Česká literatura. Časopis pro literární vědu 55, 2007, č. 6, s. 815.

⁴¹ Tamtéž, s. 24.

⁴² Tamtéž, s. 7.

⁴³ citováno Doležal, L.: *Fikce a historie v období postmoderny*, Praha, Academia 2008, s. 26.

Doležal se domnívá, že fikce a historie se výrazně liší především tím, že fikce vytváří imaginární světy a postavy, které nutně nemusí splňovat zkoušku pravdivosti, že „*jejich věty nejsou ani pravdivé, ani nepravdivé.*“ (Doležal 2008: 38). Fikční svět je zcela nezávislý na světě aktuálním. „*Historická próza má jiné poslání než historiografie, proto ji mohou být v podstatě lhostejná jména jednotlivců, přesná data bitev či korunovací, [...].*“⁴⁴ Oproti tomu historie pracuje s věcmi a událostmi, jejichž existence je potvrzena řadou důkazů. Svět literární fikce byl vytvořen autorem a ten jej převedl do formy, která je srozumitelná čtenáři. Možné světy fikce jsou formovány různými faktory, jako jsou literární žánr, umělecký cíl a záměr.

Do fikčního světa je možné se dostat čtením, kdy čtenář „*překročí hranici mezi říší skutečného a říší možného.*“ (Doležal 2003: 34). Úlohou čtenáře je rekonstruovat fikční svět vytvořený autorem prostřednictvím literárního díla, k čemuž je zapotřebí mnoho čtenářských dovedností (Doležal 2003: 35). Text je prostředkem propojení mezi fikčním a čtenářovým aktuálním světem.

Důležitým zjištěním je to, že „*fikční světy literatury jsou neúplné*“ (Doležal 2003: 35). Tuto vlastnost textů lze velmi snadno ověřit, pouze o některých výroch z textu lze na základě informací obsažených v díle rozhodnout, zda jsou pravdivé, či nikoli.

Stejně jako autor krásné literatury zpracovává fiktivní fakta a vytváří z nich příběh, tak historik konstruuje pomocí historického narativu svět, který je zcela podřízen světu aktuálnímu. Jeho úkolem je popsat události tak, jak se odehrály. Historik nemůže do textu umístit nic, co by se předtím neobjevilo v aktuálním světě.

A právě holokaust vstupuje do popředí zájmu postmoderních teoretiků. Jako první to byl Berel Lang, který předložil ve své knize *Act and Idea in the Nazi Genocide* (1990) k uvážení tezi, že nacistická genocida je testem, kterým musí projít každý teoretik, jenž si klade otázku vztahu mezi historií a fikcí (Doležal 2008: 31). Neměl by být žádný rozdíl mezi narativním zobrazením holokaustu a jakékoli jiné běžné události, např. výletu do parku.

⁴⁴ Dokoupil B.: *Český historický román: 1945-1965*, Praha, Československý spisovatel 1987, s. 26.

V historické fikci se často kombinují fikční postavy s těmi historickými, což umožňuje měnit osudy jednotlivých postav. Pokud toto však učiní historiografie, dopouští se více či méně záměrného falšování dějin. Např. u totalitních režimů je falzifikace dějin zcela neoddiskutovatelná, dochází k ní za politickým účelem.

Aktuální a fikční světy se překrývají. Jestliže dílo odkazuje k aktuálnímu světu (pokud to není v textu explicitně uvedeno jinak), očekáváme, že ve fikčním světě platí stejná pravidla jako v tom zobrazovaném. Pokud je v díle řečeno, že se odehrává v ghettu Terezín, odkazuje nás i k našim encyklopedickým znalostem aktuálního světa, k pojmovému heslu „Terezín“ (Tomáš 2011: 35). Fikční světy mají ovšem také zpětně podíl na světě aktuálním, ovlivňují naše představy.

Diskurzy fikce a historie jsou tedy dle Doležala odlišné. Autor ovšem nezpochybňuje, že jejich hranice nejsou zcela uzavřené a může tak docházet k jejich vzájemnému prolínání.

Aleš Haman rovněž spatřuje „zásadní rozdíl, jenž vyděluje umění, jakkoliv jeho hranice jsou pohyblivé, od oblasti mimoumělecké.“ (Haman 2003: 139). Tento rozdíl vyplývá především z „funkční dominanty“ (Haman 2003: 139). Zatímco v historiografii převažuje funkce noetická, tak v umění dominuje funkce estetická, činící z artefaktu „nositel estetičtých významů“ (Haman 2003: 139).

Literární texty, které zpracovávají skutečnost pomocí příběhu, podléhají zcela výstavbě fikčního světa. Logika narativu má přednost před logikou zprostředkovávané informace. Příběh má ve své struktuře rovněž „zabudovaného“ potencionálního adresáta a v tu chvíli jsou všechny kroky při výstavbě takového textu tomuto hledisku podřízeny.⁴⁵

⁴⁵ Kubíček, T.: *Obrana paměti: Čas a skutečnost v české literatuře sedmdesátých let, jejich povaha a důsledky aneb Co způsobuje narativ*, in *Česká literatura* 52, 2004, č. 3 (červen), s. 344.

5. Obraz koncentračních táborů

Osvětim se v mnoha uměleckých dílech i filozofických úvahách objevuje jako „*symbolické epicentrum dějin 20. století*“ (Holý 2011a: 214). Ohromující a zarážející je především vysoký počet obětí: v táboře zahynulo více než milion tři sta tisíc Židů a necelých devadesát tisíc dalších vězňů. Zděšení a údiv vyvolává také profesionalita a neosobnost zabíjení. Nacistická likvidace Židů byla byrokraticky důsledně organizovaná a využívala i moderní techniku.

Reference a objasňování dění v Osvětimi a ostatních vyhlazovacích táborech se v průběhu času mnohokrát proměňovaly. Již během války se objevovaly autentické zprávy o holokaustu, ale nikdy se nedostaly na přední stránky novin, protože jim lidé nechtěli uvěřit. Ovšem ani po válce nebylo téma likvidačních táborů prioritou, mnohem více se psalo např. o obléhání Leningradu nebo o vyhlazení Lidic, ač po válce vyšla řada očitých svědectví lidí, kteří Osvětim přežili. Poměrný počet přeživších zde byl vyšší než v jiných táborech, uvádí se tři z tisíce vězňů (Holý 2011a: 2015).

5.1 Krabice živých

Rozsáhlý román Norberta Frýda *Krabice živých* vyšel v roce 1956, a patří k jeho nejproslulejším a zároveň velmi úspěšným dílům. Jen během prvního roku byla próza vydána hned třikrát a přeložena do mnoha světových jazyků, např. do angličtiny, němčiny a ruštiny. Román dobře přijala i dobová kritika. Byl označen za jedno z nejsilnějších děl vypovídajících o osudech lidí za 2. světové války.

Frýd se zaměřil na zobrazení běžného života v koncentračním táboře. Ač toto téma rezonovalo v literatuře již bezprostředně po válce, kdy měla slovesná svědectví spíše polodokumentární charakter, Frýd uplatnil metodu „objektivního vypravěčství“ a díky tomu se mu podařilo vytvořit „román zároveň aktuální i nadčasový“ (Menclová 1981: 53). Delší časový odstup od hrůzných událostí mu zřejmě pomohl zbavit se osobního přístupu k prožitým událostem a vytvořit objektivnější obraz válečné doby. Nicméně šlo mu především o naléhavé svědectví, o uchování unikátních a

nesdělitelných zážitků. Chtěl, „aby lidé viděli na vlastní oči, aby věřili. Aby pochopili to, co bych já, nedostat se do lágru, sám od sebe taky nechápal.“⁴⁶

Imaginární pracovní tábor Gigling, ve kterém se odehrává celý děj románu, má reálný předobraz v Dachau-Kauferingu, kam byl autor transportován z Osvětimi, kde přišel o své blízké, manželku, otce i bratra. Vzhledem k tomu, že se zachoval písemný záznam Frýdova svědectví z poválečného soudního procesu⁴⁷, můžeme na základě porovnání těchto informací a románu s určitostí konstatovat, že zobrazovaný Gigling má předobraz v Kauferingu. Vysvětlení názvu tábora podává autor ve své pozdější knize *Lahvová pošta*. Fiktivní název má pak spojitost s vesnicí Igling, kde Frýd po útěku z tábora hledal americkou posádku: „*Ted' teprv jsem věřil, že to je pravda. Pokusil jsem se o zpěv. I go to Igling, jdu do Iglingu... A podle přehozené výhybky v hlavě okamžitě přifrčel rým I am all giggling... Znamená to, že se celý chichotám. [...]* (Mimochodem, slovo GIGGLING se vynořilo opět z paměti mnohem později, když jsem pro knihu o koncentráku chtěl překřtít prázdné KAUFERING. Aby hned z jména bylo cítit, jaká v těch lágrech byla legrace.“

Dachau, založený 22. března 1933, byl první koncentrační tábor určený pro politické vězně. Nacházel se na pozemcích opuštěné továrny poblíž města Dachau, nedaleko Mnichova. Posloužil jako jakýsi prototyp pro vybudování dalších koncentračních táborů, které brzy následovaly. Postupně se velmi rozrostl, jeho jednotlivé systémy se rozprostíraly po celém Bavorsku, patřil mezi ně i Kaufering IV, ve kterém byl uvězněn Frýd. Společně s Osvětimí se Dachau stal pro mnoho lidí symbolem nacistických koncentračních táborů vůbec.

5.1.1 Struktura románu

Román *Krabice živých* je rozdělen na tři části, každá z nich se dále dělí na číslované kapitoly. Děj se odehrává během několika měsíců roku 1944 v pracovním táboře s fiktivním názvem Gigling 3. Autor se snažil

⁴⁶ Menclová, V.: *Doslov*, in Frýd, N.: *Krabice živých*, Praha, československý spisovatel 1985, s. 438.

⁴⁷ Je zajímavé, že v této publikaci je autorovo jméno zaznamenáno ještě v původní podobě Fried, ačkoli si ho změnil již v roce 1946. V soudním procesu ovšem svědčil s původní podobou svého jména; srov. Kroupa, V.: *Koncentrační tábory třetí říše Dachau – Mauthausen*, Praha, Český svaz protifašistických bojovníků 1986.

postihnout především složitý systém tábora, proto se nezaměřuje pouze na jednoho hrdinu, ale představuje celou řadu postav, a to od velitelů tábora, až po obyčejné vězně. V Lahvové poště popisuje svou práci na románu následovně: „*Intriky uvnitř vládnoucí vrstvy tábora, které vytvářejí složité pletivo románu Krabice živých, byly ve skutečnosti (a v životě to tak bývá pokaždé) ještě mnohem složitější. Taky proto, že se jich zúčastnilo mnohem více osob, než by autor a čtenáři dokázali rozlišit v přehledném textu.*“

Každá ze tří částí knihy je rozdělena na dílčích dvanáct částí. První část se odehrává během dvou dnů a nocí, od příjezdu prvního transportu do nově vybudovaného pracovního tábora. Uvnitř transportu vězňů z Osvětimi se nachází i Čech Zdeněk, který se před začátkem války živil jako asistent režie. Právě on se stává pomocným písařem, což mu, aniž by to tušil, přinese určitá privilegia. Do tábora přijíždí zbaven chuti k životu, je bez zájmu o to, co se s ním stane. „*Mně už se asi nechce,*“ svěřuje upřímně českému lékaři Oskarovi. „*Já už asi nemám sílu pro rvačku.*“ (Frýd 1956: 76). Postupem času díky lepšímu postavení a zaměstnání překonává svou počáteční apatii. Hlavním, v podstatě budovatelským, úkolem tábora je postavit další budovy pro očekávaný transport, tentokrát ženský.

Ve druhé části knihy se postupně vytvářejí nové vězeňské struktury. Díky nešťastné události, která souvisí s židovským holičem Jenkelem, který podřízne jednoho z „prominentů“, se v této části knihy nejvíce tematizuje židovství vězňů. Jako pomsta za vraždu se plánuje pogrom na židy a spousta vězňů, mezi nimiž je i Zdeněk, se postaví proti tomuto záměru. Z pogromu nakonec sejde díky Isti. Výraznou událostí druhé části je rovněž nástup vězňů do práce. Po všech předchozích domněnkách a dohadech jsou vězni odvezeni na staveniště, kde je čeká velmi namáhavá a vyčerpávající práce. Zároveň se to jeví jako příležitost pro získání cenných informací o vývoji války a navázání kontaktů s vězni z jiných táborů.

Ve třetí části se Zdeněk dozvídá, že v jednom z vedlejších táborů je jeho bratr Jiří, který tam dokonce založil a vede tajnou komunistickou buňku. Jelikož v táboře vypukne epidemie skvrnitého tyfu, je dán do karantény a postupně se mění na nemocniční lágr, kam jsou umísťováni nemocní i z okolních táborů. Mezi nemocnými je i Jiří, Zdenkův bratr, který záhy poté umírá. Ještě před smrtí Zdenka žádá, aby po skončení války sepsal

všechno, co vězňové v koncentracích zakusili. S blížícím se koncem války se výrazně mění i atmosféra v táboře. Mění se chování dozorců k vězňům, v mnoha ohledech jsou mírnější. Zdeněk chtěl vyjmout svou kartu z „krabice živých“ namísto té Jirkovy a žít dál za svého bratra. „[...] vymění kartotéční lístky. Jirkův musí zůstat mezi živými, i kdyby proto měl vyřadit svůj vlastní. [...] žít dál za Jirku, snažit se, aby po něm nezbylo prázdné místo, alespoň trochu ho nahradit, pokračovat pod jeho jménem v tom, co dělal po celý život...“ (Frýd 1956: 438). Pak si ale uvědomí, že žít musí především sám za sebe a pouští se do politické činnosti, ke které dosud jen sbíral odvalu. „Kartičkami zamíchat a myslet, že jsi tím už něco vykonal? Ne. Na to se musí jinak. Doopravdy. Zařadil svůj lístek zpět, kam patřil. Pak vytáhl Jirkův a položil jej na stůl.“ (Frýd 1956: 438)

Román je orámován dvěma situacemi, které by se na první pohled mohly zdát zcela totožné, ale jejich podtext je zcela opačný. Na začátku přijíždí transport s novými vězni a je vítán „německou korekturou“ (Frýd 1956: 8) starozákonního příběhu z Bible o záchraně židovského národa díky rozestoupení Rudého moře. V závěru příběhu rovněž přijíždí transport s vězni, ale ti vstupují již do odlišné táborové atmosféry, která je naznačena Zdenkovou větou „Vítám tě, soudruhu.“ (Frýd 1956: 438).

Klíčové sousloví „krabice živých“, které se stalo i názvem celého díla, je uplatněno v doslovném i přeneseném významu. Doslovně je „krabice živých“ předmětem – lepenkovou kartotékou, uloženou ve vězeňské písárně a obsahující jména dosud žijících vězňů. Opakem je „krabice mrtvých“, kam jsou symbolicky lístky vězňů umísťovány po smrti: „Byla to úzká dřevěná krabice, neuměle sbitá fušujícíma rukama truhláře bez dílny, prostě žlábek ze tří dlouhých prkýnek, na obou koncích přehrazený čtvrtou a pátou destičkou. Nad okraj té neuhlazené špinavé schránky vykukovaly cáry kartotéčních lístků [...]“ (Frýd 1956: 7). V přeneseném významu se jedná o samotný tábor. Prostor velmi stísněný, naplněný atmosférou strachu: „Je tahle krabice živých, tahle drátěná klec nabitá elektřinou, je to ještě místo pro starý způsob jednání? [...] Je tady možno klást požadavky a vyhrazovat si podmínky, a nebyť prostě rád, jen když z toho všeho ještě na chvíli vybruslíme s holým životem?“ (Frýd 1956: 146).

5.1.2 Postavy

V románu neexistuje sice hlavní hrdina, největší prostor je nicméně věnován Zdeňku Roubíkovi. Ostatní postavy jsou jednak spoluvězni, příslušníci různých evropských národů (Češi, Španěl, Řek), ale také němečtí dozorcí. Postavy nejsou vykresleny černobíle: „*Frýdovi esesmani nejsou černé řvoucí a vraždící stvůry ve vysokých botách. Každý z nich má svoji slabost, dalo by se říci lidskou stránku.*“ (Menclová 1981: 57). Autor je rozlišuje pomocí jejich postavení v táboře a především pomocí jejich charakterových vlastností.

Jak už bylo řečeno nejvíce prostoru je v Krabici živých věnováno postavě Zdeňka Roubíka, vlastně Roubíčka, neboť si své jméno změnil ještě před válkou, což nemá v románu zcela objasněný a objasnitelný důvod. Vysvětlení tohoto kroku může být hned několik, jméno mohlo být pro filmový průmysl, ve kterém se pohyboval nevyhovující, ale zrovna tak mohl chtít zamlčet svůj židovský původ.

„*Tohle tě bude taky zajímat,*“ řekl Honza stroze. „*Ty ses přece dříve jmenovat Roubíček?*““

„*Já se jmenuju Roubík,*“ odpověděl Zdeněk stejně. *Nechtěl si opravdu hrát na prominenta, ale tady se zase někdo dotkl citlivého bodu jeho minulosti. Budou mi pořád vyčítat, že jsem si změnil jméno?*“ (Frýd 1956: 301)

Při příjezdu do tábora se Zdeněk utápí v apatii a lhostejnosti - nejen vůči svému okolí, ale i vůči svému vlastnímu osudu. Poté, co se stane pomocným písařem, nastává významný zlom nejen v jeho postavení, ale i v přístupu k táborové realitě. Nová pozice znamená i mnoho výhod, např. přiděly jídla navíc, možnost umýt se, ale také šanci pomoci ostatním. („*Ale Zdeněk je prominent, písař, plácá našeho blokouše po zádech, nosí hrnce kávy a hrsti cukru [...].*“ (Frýd 1956: 100).) Ústřední hrdina Frýdova románu prochází výrazným vývojem: apatie se vytrácí, a on projeví vůli k životu, k zachování si lidské důstojnosti: „*Snad se to všechno dá přežít, snad je možno zůstat v téhle krabici, snad se člověk může stát i tím, čím byl dřív. Svou kartu už nechci nikdy vidět, ta se nehne, ta se přikrčí do sloupku mezi ostatní a bude se držet, držet.*“ (Frýd 1956: 136). Ani smrt bratra Zdeňka ho již nezdeptá natolik, aby polevil ve svém odhodlání bojovat a

vzdorovat stávajícím podmínkám a svou aktivitou pomoci i ostatním: „*Ztráta osobní je překonána vědomím sounáležitosti.*“ (Menclová 1981: 58)

Erich Frosh, písař a také vůdce tzv. prominentů⁴⁸, se naopak stává ztělesněním pragmatického uvažování. Jméno Frosh znamená v překladu „žába“, což může charakterizovat rysy jeho chování – působí úlisně a úskočně. Místo táborového písaře mu poskytuje moc, ze své pozice může lágr alespoň částečně ovládat. „*Neboť Erich byl vězeňský písař tábora. Velký písař, hodný řádného mnohatisícového lágru, a žádný škrabálek [...]*“ (Frýd 1956: 49). Autor vytváří postavu v rozporu se schematičností. Svě moci totiž Frosch nevyužívá pouze pro svůj prospěch, jeho snahou je vytvořit pracovní tábor se snesitelnými podmínkami pro všechny. Frýd v textu několikrát zdůrazňuje jeho nápadný fyziognomický detail - velkou jizvu na krku, která mu zůstala po operaci hlasivek a díky tomu jeho hlas připomíná spíše skřehotání. „*Funí, má krátký dech; na krku červená jizva po operaci, jež mu kdysi poškodila hlasivky, nabíhá stále temněji.*“ (Frýd 1956: 11)

Postava řeckého komunisty Freda ztělesňuje odbojový přístup. Po celou dobu se snaží přesvědčit ostatní vězně o společném zájmu, právě z jeho iniciativy je v táboře vybudována ilegální organizace. „*Mám to ohromně snadné,*“ přisvědčil. „*Ale ne protože bych dělal svou politiku. Dělán politiků Řeků v tomto táboře, kteří mě vyslali do vedení. A s odpuštěním dělám i politiku Čechů, i tvou politiku, Oskare – vůbec politiku nepřátel pana Hitlera.*“ (Frýd 1956: 83)

V průběhu děje se objevují i postavy, které nejsou schopné s nastalým příkořím bojovat. Právě taková je postava inženýra Mirka, který je přemáhán pocitem, že jeho současná situace je beznadějná a že se svobody nedočká. Nakonec ho sebepocit bezmoci a definitivnosti přemůže a on se „osvobozuje“ sebevraždou, čímž - paradoxně - zachraňuje život svému příteli Jardovi.

Španěl Diego Pereira pracuje v táboře jako hrobař. Přesto stále není otupělý a bezohledný k tomu, co se kolem něho děje, a snaží se zachovat úctu k zemřelým. Důkazem je scéna, kdy odmítá odnést mrtvou ženu, svou

⁴⁸ = původní vězeň zakládající tábor

krajanku, bez příkrývky, aby tak nebyla pošlapána její důstojnost. „*Risковать výprask kvůli tomu, jestli ubohá mrtvolka bude pohřbena v papíru nebo jen tak!*“ (Frýd 1956: 149). Diegův čin je ostatními vězni chápán jako hrdinský, čerpají z něho duchovní povzbuzení: „*Jsou tu stupně ponížení, opakoval si v duchu. Nejsme všichni stejní červi v krabici živých Fredo je hodně vysoko. Diego je hodně vysoko.*“ (Frýd 1956: 150)

V románu se objevuje několik postav, u kterých je zdůrazněno jejich židovství. Jedním z nich je lékař táborové nemocnice Oskar. Mezi vězni má přezdívku „bradatý Brada“, protože jeho „*brada trčela rovně do vzduchu [...]*“ (Frýd 1956: 50). Pociťuje k vězňům velkou solidaritu a jeho hlavní charakterovou vlastností je smysl pro spravedlnost. Ve chvíli, kdy se v táboře objeví informace, že novým pracovním úkolem je vybudovat další stavby pro nový transport, zajímá se především o to, co tato těžká práce bude znamenat pro vysílené vězně: „*Jeho brada čněla opět dopředu a chvěla se rozčilením, Potíž vyjádřit se dobře německy, neschopnost promlouvat diplomaticky úskalími, jak to dovedl třeba Fredo, zneklidňující přítomnost toho vraha Fritze – všechno se ještě přidávalo k upřímné starosti o tisíc pět set muselmanů venku na apeláku.*“ (Frýd 1956: 52).

Němec Fritz patří společně s dalšími svými krajany k prominentům tábora. Je to malý, zavalitý muž. „*Všem odstávaly uši od ostříhaných baňatých lebek, všichni měli boty jakoby příliš veliké a vlekli je za sebou. [...] ale Fritz se přece zdál docela jiný chlapík, čistý, s fešáckou patkou tmavých vlasů, široký, tuhý, samý sval;*“ (Frýd 1956: 39) - tak ho vidí paní Wirtová, jejíž náklonnosti dokáže náležitě využít. Na první pohled může tato postava působit poněkud neohrabaně, ale opak je pravdou. Aby dosáhl svých zájmů, nezalekne se ničeho, dokonce ani vraždy: „*Vtom skočil do zorného pole Fritz. Měl levičku plnou kamenů a začal je pravicí házet po těch druhých. Mířil znamenitě, párkrát se střelil, muži před ním utíkali za roh, jeden dokonce směšně zakopl a natáhl se jak dlouhý tak široký. Už byl u něho Fritz, popadl ho jednou rukou za poloprázdné dno kalhot, druhou za kabát u krku a odnesl celou tu hromadu neštěstí na okraj cesty. Tam ji odhodil a ořel si ruce důrazně o zadek. Pak se s rozesmátou tváří obrátil k autu; pátral po dojmu, který jeho čin udělal na paní Wirtovou.*“ (Frýd

1956: 39). K židům pocituje pouze opovržení. „*Fritz pokrčil klukovsky rameny a volal: „To jsou přece jenom blbí židi!“*“ (Frýd 1956: 39)

Diferenciace postav je příznačná i pro postavy esesáků. Ve Frýdově románu nemají jednoznačně negativní podobu vraždících stvůr, jak tomu bylo v koncentračnické literatuře vznikající bezprostředně po válce.⁴⁹ Autor se snaží vyhnout dobovému schematismu a modelovat postavy mnohovrstevnatěji.

Postava velitele tábora Rapportführera Kopitze má podobu venkovského pantáty zavalité postavy. Jeho „dobrácký“ vzhled stvrzují baculaté tváře a porcelánová dýmka s jelenem. Příznačným detailem jeho charakteristiky je rovněž vytahané triko, které mu vykukuje z rukávů. „*Na rozdíl od štíhlého, ba šviháckého Deibela vypadal Kopitz ve své fasované uniformě jako neotesaný venkovský strejc. Měl veliký neforemný trup a krátké nohy, široké nohavice tvořily na botách harmoniky, zato rukávy sahaly sotva k zápěstím mohutných červených tlap. Švy bluzy byly na prasknutí, nejvíce však musel vydržet límec. Kopitzovi totiž chyběl krk; tučný podbradek a mohutný zátylek se draly rovnou na prsa a záda kabátu. [...] Z úst mu visela porcelánová dýmka s obrázkem jelena, tváře měl baculaté, očka malá a šprýmovní.*“ (Frýd 1956: 40)

Kopitz nepovažuje za bezpodmínečně nutné vězně tělesně trestat: „*Co mám dělat, řekni mi? Mně je vás třeba líto, že jo, ale rozkaz je rozkaz.*“ (Frýd 1956: 44). Jeho hlavním cílem je dožít se konce války. Zcela zvláštní je i jeho spolupráce s žabákem Froschem, která přispívá k naplnění jeho zájmu co nejhladšího chodu tábora. Ovšem i tento na první pohled dobrácký a neškodný strýc dokáže být krutý a nemilosrdný, pokud jsou ohrožovány jeho zájmy. To vytváří rozporuplnost mezi dojmem vytvořeným pod vlivem fyziognomie a jeho podlou podstatou. Vězně nepovažuje za sobě rovné, za lidi: „*On je číslo. Ne člověk, číslo. [...] Co slyší nebo neslyší, je nám lidem jedno. On to stejně nikam nevynese, on z lágru živ nevyjde, rozumíš?... To je první, co se teď musíš naučit, Leutholde. Za drátem jsou čísla, nic víc. Jakmile bys tam viděl lidi, už bys v tom lítal, už bys byl sám na nejlepší cestě za drát.*““ (Frýd 1956: 103).

⁴⁹ Hyršlová, K.: *Norbert Frýd: Krabice živých*, in kol. autorů, Česká literatura 1945-1970: interpretace vybraných děl, Praha, SPN 1992, s. 116.

Deibel je Kopitzův úplný opak, a to jak po fyzické, tak po charakterové stránce. Je štíhlý a vysoký s ostře řezanými tvářemi, ze kterých vystupují pichlavé bleděmodré oči. „*Oberscharführer Deibel měl téměř zasněný výraz v bleděmodrých očích. Ale vysedlé lícní kosti a malý tupý nosík mezi nimi byly tvrdé jako vždycky.*“ (Frýd 1956: 19). Mezi jeho stále vybavení patří kus kabelu zastrčeného v holínkách, tak aby byl připravený kdykoli ho bez váhání použít. „*Z holínky vyčúhoval kus červeného kabelu, tenkého, nebezpečně pružného kusu ocele, obaleného vrstvou izolace.*“ (Frýd 1956: 19)

5.1.3 Charakteristika románu

Díky tomu, že Frýd při psaní svého románu rozvolnil vyprávění účastí množiny postav tábora, nejen vězňů, ale i velitelů, a jejich individuálních osudů, dosáhl zcela nového pohledu na téma koncentračních táborů. Autor díky rozsáhlejšímu prostoru románu může postavy více modelovat, ani postavy mající moc ji nevyužívají na úkor druhých za každou cenu. Příznačná je spíše touha přežít a bojovat za své vlastní zájmy.

Přestože je založení komunistické ilegální organizace jednoznačně představováno jako pozitivní událost, která pomáhá vězňům semknout se, mít společný cíl a naději, nejedná o hlavní a scelující kompoziční prvek románu. Ideologické uvědomění hrdiny Zdeňka, které samozřejmě dobová kritika velmi pozitivně oceňovala, není hlavním vyústěním příběhu. Mnohem podstatnější jsou malá osobní vítězství, třeba jen nad sebou samým. Zjištění, že i v prostředí uvěznění, ponížení a smrti si člověk může zachovat soucit s přítelem a riskovat život dokonce i pro neznámé spoluvězně. Lidství není spojeno v románu s politickým projevem, „*do lidského společenství se člověk teprve řadí svými činy*“ (Menclová 1981: 58).

Román se vymyká soudobému literárnímu ztvárnění koncentračních táborů také zobrazením židovství. Jak jsme již uvedli, došlo v literárním diskurzu v podstatě již bezprostředně po skončení války k zobrazování koncentračních táborů pod vlivem stereotypů. Ve většině děl jsou hlavními oběťmi nacistů komunističtí vězni, židé jsou zcela opomíjeni. Předchozí

Frýdova povídka *Meč archandělů* tomuto schématu zcela odpovídá. *Krabice živých* zůstává někde na půli cesty.

Zdeněk, hrdina knihy, jehož židovství můžeme tušit pouze z náznaků, jako jsou změna jména, či fakt, že v Terezíně byla spolu s ním uvězněna i jeho manželka, což by u politického vězně nebylo příliš obvyklé. Ale rozhodně u něho nedochází k vývoji od popírání svého židovství po jeho přiznání. Zdeněk po celou dobu v táboře figuruje jako politický vězeň. Svůj původ, na rozdíl od svého bratra Jiřího, před ostatními tají.

Najdeme ovšem i jiné postavy, jejichž židovství je přiznané. Je to např. vedoucí táborové nemocnice, lékař Oskar, nebo nenápadný holič Jenkele, který ovšem výrazně zasáhne do vývoje děje, když v důsledku rozrušení a epileptického záchvatu podřízne prominenta Paula.

Román se odlišuje od předchozí, a v podstatě i soudobé, literární produkce také tím, že prostředí, ve kterém se odehrává, není likvidační tábor, ale „pouze“ tábor pracovní. Nenabízí se nám tak typické obrazy, které si vybavíme při vyslovení slova koncentrační tábor a které byly součástí literárních děl těsně po skončení války. „*Hrůza lágru se neukazuje na spoustě mrtvol a mučení*“ (Menclová 1981: 60), ale na pocitu člověku, který je uvězněn s tisíci dalších lidí ve stísněném prostoru tábora, kde neplatí žádná „normální“ pravidla a kde je vystaven situacím, které si nikdo z nás nedokáže představit. Otázkou je, zda je možné si i v tomto prostředí zachovat svou lidskost a aktivně se bránit, či jen útrpně vyčkávat, jak se naplní jeho osud?

5.1.4 Motivy

A právě motiv vzdoru je pro Frýdův román stěžejní, stojí v opozici k odevzdanosti a neaktivitě. V postavě Zdeňka můžeme postupně sledovat proměnu od počáteční apatie a pocitů beznaděje k touze zůstat na živu, zvolit aktivitu a zachovat si svou lidskou důstojnost. U většiny postav navíc najdeme snahu pomáhat svému okolí a zlepšovat podmínky v táboře. „*To bylo vlastně hezké od tebe, jak ses choval k mé malé krajance. Je to zvláštní, víš. Když jsem tě viděl předevčírem po prvé, vypadal jsi jako obyčejný, ošklivý muselman. Sázím se, že jsi byl fyzicky neschopen jakéhokoli*

prudšího citu. Stačilo však, abys měl za sebou dva dny trošičku lepšího života, a už mluvíš docela jinak.“ (Frýd 1956: 50), říká Imre Rác Zdeňkovi poté, co odmítne odkrýt tělo mladé mrtvé dívky. Díky vzájemné spolupráci a podpoře se stává pobyt v táboře snesitelnější.

Naděje je často symbolizována drobnostmi, které vězňům připomínají běžný život. Jejich ztráta může být pro ně natolik nepředstavitelná, že jsou ochotni nepochopitelných obětí. Postava Honzy Šulce se vzdá možnosti útěku, protože by přišel o rentgenový snímek zubů, který mu připomíná jeho milou z Terezína. „*Rentgenový snímek Oliných dvou zoubků svíral v ruce a ruku tiskl k srdci.*“ (Frýd 1956: 319). Mirek je ochotný vyměnit svůj příděl chleba za zrcátko, aby mohl zase spatřit svůj obličej.

Motiv hladu, který je pro literaturu s tímto námětem zcela zásadní, je v tomto díle v opozici s hojností, která je zde spojena především s vedoucími tábora, esesáky a tzv. prominenty. Autor zdůrazňuje fyziognomický kontrast vězňů vůči dobře živeným velitelům: „*To osvětivská pec spálila všechny ozdoby kolem jejich podstaty. Vyřadila a propustila jen tři tisíce holých těl, nahých a špínou osmahlých, bez hadříku, bez prstýnku, ba bez jediného vlásku na těle, který by svým leskem, svou zbytečností, vzpomínkami, jimiž nasákl, obalil ty strohé stvoly.*“ (Frýd 1956: 7)

Typickým jídlem pro běžné vězně je tvrdý chléb, vařená brambora, nebo studená polévka. „*Rozdat pod širým nebem tisíc pět set porcí chleba nebylo snadné. Žabák si oddychl, že staří mají dosud klacky; byl přesvědčen, že by ta hladová banda jinak vyrvala kuchaři z rukou i košíky a pozřela je také.*“ (Frýd 1956: 54). Oproti tomu pro kuchyni, ale také např. pro písařnu se odloží vždy nějaká porce navíc: „*Také písařna dostala z kuchyně obvyklý protekční kbelík; byly tam brambory dokonce loupané a nakrájené na drobné plátky.*“ (Frýd 1956: 77) Vedení tábora si samozřejmě dopřává nejen chutné a hojné jídlo, ale i alkohol, např. značkové víno.

Přesto, že se děj Frýdova románu odehrává v pracovním, nikoli koncentračním táboře, je jedním ze stěžejních motivů nemoc, potažmo smrt. Vzhledem k tomu, že ve třetí části knihy vypukne v táboře epidemie tyfu, která ho mění v lazaret, s nemocí a umíráním se potkává každý vězeň. „*Dva dny uběhly jako dva ošklivé sny. Tábor se zaplnil k zalknutí, ani rozšířený*

lazaret nestačil skrýt nejhorší bídu nemocných před očima zdravých. Jen z lidí nového transportu umřelo první den nějakých dvacet a druhý den téměř třicet.“ (Frýd 1956: 326)

Smrt je všudypřítomná a vězňům ji symbolizuje i temná noc a chlad. *„Sníh nepřestával padat, hustě, hustě, zůstal ležet, bílá pokrývka světa tloustla a se sněhem padalo ticho. Hluché ticho, tupé, vše zahrnující, mrtvé. S tichem padala smrt.*“ (Frýd 1956: 105). I když se v táboře se smrtí setkávají denně, což podtrhuje i každodenní počítání přeživších, je každým obyvatelem vnímána jinak. Pro velitele je to zcela všední věc, jen další čísla, která je potřeba odepsat ze seznamu, pro písaře smrt znamená přeřazení karty vězně z krabice živých do krabice mrtvých, pro lékaře je smrt nepřítel, se kterým svádí nerovný boj: *„Je to maličkost, ale upozorňuju vás, že postižený pro tu volovinku umře. Nemůže žvýkat, ta věc tak rychle nesroste, nemáme hodnotné tekuté jídlo, pacient nám zkrátka umře hladu. Žádám...”* (Frýd 1956: 54)

S postupujícím dějem stále sílí i motiv konce války. S očekáváním blížícího se konce války dominuje snaha přežít, a to jak mezi vězni, tak také mezi vedením tábora. Všichni častěji myslí na svou budoucnost

Většina vězňů z *Krabice živých* prošla i jinými tábory a právě díky jejich vzpomínkám dochází často k porovnávání podmínek v Giglingu a v ostatních táborech, zejména v Osvětimi a Terezíně. Na Terezín vzpomíná především Honza, který se tam dokonce zamiloval a tajně oženil. I když pobyt tam znamenal ztrátu svobody, tak v porovnání s následujícím transportem do Osvětimi se jednalo o únosné životní podmínky: *„Roku 1943 se v Terezíně dokonce zamiloval a oženil. Z nakradeného stavebního materiálu slepil na kasárenské půdě kumbálek; i v prostředí ponížení a bídy si vytrucoval koutek skromné rodinné pohody. Jen v porovnání s tím, co přišlo potom, mohl se takový život zdát jako idyla. [...] transport do Osvěčimi udělal všemu rychlý konec.*“ (Frýd 1956: 155). Pro většinu z těch, kteří prošli Osvětimí, byl pobyt v Giglingu naopak snazší. Zde nebyly plynové komory, ve kterých mizeli jejich blízcí, zde nebyli vydáni na pospas esesákům při selekci: *„Ať byl tábor Gigling 3 sebehorší, přece jen se podstatně lišil od pekla, kterým všichni tito muselmani prošli. Dlouhá jízda v dobytčích vagonech bez jídla a pití, delší nebo kratší pobyt v Osvěčimi*

s hořící pecí před očima, hrůza selekcí, těch věčných defilírek nahých lidí před esesáky, kteří jedním mávnutím ukazováčku posílali na smrt – ne proti tomu byly první dny v Giglingu rajská dovolená. Neměl tu každý své malé místo na lůžku z hoblovaček? Neměl svou houni, svůj hlt teplé kávy a svou čtvrtku chleba denně? Řádila tu plynová komora? Strašil komín krematoria?“ (Frýd 1956: 151)

5.1.5 Prostředí

S prostředím tábora, kde se příběh odehrává, se čtenář seznamuje pouze nepřímo v průběhu děje. Nenajdeme zde podrobný popis jednotlivých jeho částí, ale přesto si dokážeme udělat přesnou představu, jak je tábor uspořádán. Celý tábor je obehnan plotem z ostnatého drátu a uprostřed něho se nachází velké shromaždiště, na kterém je v průběhu děje postavena šibenice. To mezi vězni vyvolává strach a tíseň, jelikož pro mnohé je přímým a výhrůžným symbolem smrti. Prostory určené pro vězně, včetně písárny, čtenář většinou poznává očima Zdeňka, čímž se stvrzuje dominantnost této postavy. *„Nevypadalo to tu vůbec jako v písárně. Tady nevyhloubili podlahu v plné šíři, tady ani nebyla podlaha, jen jakýsi příkop, který se táhl ode dveří po celé délce chaty, aby menší člověk mohl přijít vzpřímeně. Po obou stranách příkopu zůstala půda v původní výši; pokryli ji prkny a na prkna rozhodili trochu hoblovaček. To tedy budou naše lůžka. Střecha začínala přímo u hlav těchto lůžek, uprostřed ji podpírala řada sloupků.“* (Frýd 1956: 23). S obdobnou věcností navozující dojem fádni všednosti je popsán také prostor márnice: *„Umrlčí komora ležela na nejzazším cípu apelplacu. Byla to bouda sestavená z dílců, z jakých se obvykle dělaly latriny, měla však pouze udusanou, rovnou půdu. Protože ji určili jen pro mrtvé, nestaral se nikdo o pořádné spojení stěn;“* (Frýd 1956: 61)

5.1.6 Jazyk

Frýdův koncentračnický román usilující o objektivitu podání, je psán v er-formě. Převažuje spisovný jazyk, pro dokreslení charakterů postav autor využívá slangové výrazy, ale i celé věty cizojazyčně. *„Kaffen holen! „Café au lait!“ zíval Gaston, překládaje si vzdálený zvuk do své*

mateřštiny. „„Kafe, vole!’“ překládal si jej zas po svém František [...]“ (Frýd 1956: 35). Události jsou popisovány věcně, oproštěným stylem bez emocionálního zabarvení, přesto dokážou vyvolat v čtenáři silné emoce.

Ve výše uvedené prezentaci *Krabice živých* jsme spíše v podtextu sledovali také skutečnost, že román není pouhým autentickým záznamem autorových zážitků, že se autor naopak důsledně soustředil na vykreslení charakteristik jednotlivých postav nacházejících se na různých táborových pozicích a zároveň se mu podařilo vyvarovat se dobovému schematizování. Až z příběhů jednotlivých postav se nám postupně poskládá celistvý příběh. Dobový význam měla též absence heroismu a patetičnosti, na což ostatně sám autor upozornil v knize *Lahvová pošta*. Díky reprezentativní množině postav a rozrůzněné skladbě akceptující jakoby reálný sled událostí se tu podařilo vykreslit fungování tábora věrohodně a s obrazností.

5.2 Osm odtamtud

Kniha povídek *Osm odtamtud* vyšla v roce 1954, o dva roky později vychází upravená a rozšířená verze s pozměněným názvem *Osm odtamtud a další z řady* (1956). Emil František Burian byl velmi všestranná osobnost. Pocházel z hudebnické rodiny, otec byl barytonista a matka učitelka zpěvu. Před válkou se věnoval především divadlu, po druhé světové válce se do literatury více zapojil také jako prozaik a básník. Již v roce 1925 vstoupil do uměleckého sdružení Devětsil. Podílel se na zrodu experimentálních divadelních scén, např. Osvobozené divadlo, nebo Divadlo Dada. Od roku 1932 působil jako režisér a skladatel kabaretu Červené eso. Posléze v roce 1933 založil divadlo D 34 (číslice se měnila dle letopočtu končící divadelní sezóny), kde zastával post uměleckého ředitele až do zatčení gestapem v roce 1941. Jelikož sám prošel několika koncentračními tábory, chtěl podat svědectví o prožitých hrůzách, „o životě člověka v mezní situaci“⁵⁰ Byl vězněn v Terezíně, poté v koncentračních táborech Dachau a Neuengamme. Autor doslovu z roku 1954 uvedl, že: „E. F. Burian se tedy v poválečném bouřlivém životě snažil svou uměleckou tvorbou i prací na svém divadle přispívat k osvětlení základních politických a společenských otázek [...]“⁵¹

Dlouho se nevědělo, že Burian pracuje na povídkách čerpajících tematicky z tohoto tragického období svého života. Díky tomu, že povídky nevznikly bezprostředně po skončení války a autor měl tedy poměrně velký odstup od prožitých událostí, povedlo se vykreslit tábor a především jeho obyvatele barvitěji, než v poválečné koncentračnické próze. Velkým přínosem je obohacení života v táboře o prvky komiky, „často s nádechem černého humoru“ (Janoušek 2007b: 314). „Humor někdy haškovský, jindy chaplinovský se mísí s tragikou;“⁵²

Při psaní využil Burian zejména svých vlastních zážitků, neboť „poznal nepřehlednou řadu lidských povah, byl svědkem hrdinských i zbabělých činů vězňů [...]“⁵³. Stejně jako Frýd v *Krabici živých* se nesoustředil na líčení válečných hrůz a zvěrstev způsobených nacisty, ale především na vylíčení prožitků hlavních postav: „[...] proto z jeho povídek

⁵⁰ Lukeš, E.: *Medailón o autorovi*, in Burian, E. F., *Osm odtamtud*, Praha, Československý spisovatel 1984, s. 14.

⁵¹ Procházka, J.: *Doslov*, in Burian, E. F., *Osm odtamtud*, Praha, Mladá fronta 1954, s. 196.

⁵² Lukeš, E.: *Medailón o autorovi*, in Burian, E. F., *Osm odtamtud*, Praha, Československý spisovatel 1984, s. 15.

⁵³ Procházka, J.: *Doslov*, in Burian, E. F., *Osm odtamtud*, Praha, Mladá fronta 1954, s. 197.

vystupují skutečně lidé živí, věrohodní a přesvědčiví, vystávající před očima čtenáře jako konkrétní osoby a nikoliv jako vymyšlení hrdinové“⁵⁴.

5.2.1 Struktura povídkového souboru

Povídková sbírka *Osm odtamtud* se skládá, jak napovídá její název, z osmi krátkých povídek, které zachycují příběhy lidí odehrávajících se v prostředí, kde lidský život ztrácí svou hodnotu.

Vzhledem k omezenému prostoru povídky se Burian nesoustředí na dlouhé popisy, ale většinu informací o táboře se dozvídáme pomocí postav, jejich prožitků a myšlenek. V celé sbírce převažují povídky, kde je děj velmi zhuštěný, jde jen o jakési sondy do každodenního života vězňů.

5.2.2 Postavy

Charaktery postav nejsou tolik propracované jako v románovém díle, kde se naskýtá prostor i pro vývoj postavy. V Burianových povídkách se hrdinové nevyvíjejí a velmi často jsou pojmenovávány pouze pomocí přezdívek, které vychází z nějakého výrazného rysu, jako např. v případě Nosáčka (Jak zrzavý Walter světil na kněze).

Úvodní povídce s názvem *Jak zrzavý Walter světil na kněze* dominuje postava blokeltestera⁵⁵, jenž žije na devátém přírůstkovém bloku a tuto pozici se mu podařilo udržet po dva roky. „*Zrzavý Walter byl blokelsterem na devátém přírůstkovém bloku již celá dvě léta. Před ním to nikdo nevydržel víc než několik měsíců. To proto, že málokdo měl takové pedagogické vlohy jako Walter.*“ (Burian 1954: 7). Dokázal umě využít svých zkušeností z lágrů, kde byl vězněn již osmým rokem. Vždy se spoléhal sám na sebe, s nikým v táboře neměl blízký vztah, nikomu nedůvěřoval. „*Vzpomněl si na své dobré vychování osmi lágrových let [...] Větril jako ohař na všechny strany a jeho instinkt, vypěstovaný dlouholetým cvikem, ho vždycky včas vyvaroval nebezpečí. Nespoléhal se na nikoho,*

⁵⁴ Tamtéž, s. 198.

⁵⁵ blokeltestr (blokáč) byl vězeň, který podle tzv. vězeňské samosprávy vedl celý blok

nepěstoval žádnou blokovou hierarchii. Na všechno dohlížel sám.“ (Burian 1954: 8)

V čtenáři je vyvolán pocit, že se jedná o krutého a nemilosrdného muže, který pro ránu nechodí daleko. „„*Vy holoto, tohleto že je forman!*“ a *zdálky nakopl malého nosatého mužíčka, který se stále před ním pletl [...]*“ (Burian 1954: 5). V průběhu děje však zjišťujeme, že jde o masku a že tahle jeho maska je jen způsob, jak přežít a jak udělat život v táboře pro své „svěřence“ o trochu snesitelnějším. Walter vlastně používá násilí a hrubost pouze naoko před svými nadřízenými, kteří tak mají pocit, že vše funguje jako hodinky a do ničeho proto nezasahují. „*Lághführer cosi zachrochtal a šel o blok dál za doprovodu pekelného řevu z devátého bloku, ale to už Walter nepobíhal a nemlátil kolem sebe. Stál jenom a dával pozor u ohrady a zpíval Soumrak bohů, jak říkával řevu, který ze sebe soukal, aby lágrführer slyšel co nejdéle, jak on, blokáč z devítky, vychovává přírůstky. V takových dnech dostávali jeho chovanci přídavky. Ti, co jen řvali a klepali se u zdi, měli o lžici polévky víc. Ti, co slízli facku, o dvě lžice, a tak dále, až k těm, které uhodil býkovcem: těm přidával margarín.*“ (Burian 1954: 8)

Mezi přírůstky se objeví postava Nosáčka, muže fyzicky zuboženého dvouletým vězněním, který vzbuzuje v lidech soucit už jen svým vzezřením. „*Kdo ho viděl, připadal si, jako by mu byl něco dlužen. Jako by se musel o něho starat, opatřovat ho vším možným, jen aby se mu nějak odvděčil.*“ (Burian 1954: 8). Pozornost poutá především jeho velký nos, jímž autor tuto postavu jakoby znápadnil: „*Jeho nos trčící z prachhubené tváře, se sám strkal do všeho, do čeho mu nic nebylo, s nápadností o to větší, že u jeho kořene stále mokval pěkný nežit.*“ (Burian 1954: 9)

Walter má pro tuto zvláštní figurku fyzicky slabého, ale přesto morálně silného muže, slabost: „*Jeho očím neodolal nikdo. Nejméně Walter, který se nad nosáčkem tyčil jako topol nad hrbatou vrbičkou.*“ (Burian 1954: 9-10). Mezi ním a Nosáčkem se vytvoří velmi zvláštní vztah, Walter ho začne ochraňovat a výsledně ho zachrání před transportem. Tím se i objasní název povídky, protože jediní, kdo budou ušetřeni, budou kněží. Pro Nosáčka se stane šancí na záchranu zařazení mezi kněze.

Povídka Zločinci je podobně jako povídka Mutter zvláštní tím, že se neodehrává přímo v táboře, ale přináší pohled zvenčí.

Ve Zločincích malé děvče neustále podléhá pokušení chodit za plot a pozorovat zvláštní lidi v pruhovaných šatech, ač to má od rodičů zakázané. Neustále přemýšlí, co asi provedli, že jsou uvězněni. Její pohled je dětsky naivní, bezmezně věří svým rodičům, kteří se jí snaží přesvědčit, že ti lidé jsou zlí a nebezpeční: „*Jednou se na to zeptala maminky. A ta jí řekla, že zločinci chtěli ublížit tátovi a tak je hlídají. Ale aby se neodvážila na to ptát otce.*“ (Burian 1954: 41). V děvčátku přesto hlodá pochybnost, snaží se přijít podivnému místu na kloub. Šokuje ji zbídačený vzhled vězňů, ale stále věří, že si zvolili hladovku zcela dobrovolně: „*Vidí jejich obličej. Proč jenom jsou tak hubení? To asi zločinci nechtějí jíst na zlost těm, kteří se o ně starají. Maminku tak na ně! Ta by jim ukázala, co je to být poslušný a pěkně jíst, když je čas.*“ (Burian 1954: 43). Přesto dokáže uvidět v jejich očích zoufalost a obrovský smutek. V jejím dětském světě ji připomenou oči umírajícího milovaného psa: „*Přímo a hluboce na ni upřel své vážné oči. [...] Jaké to jsou oči! Takové viděla jen u Reka, když tehdy chcípal na neznámou bolest.*“ (Burian 1954: 43).

Dodejme jen, že žádná z postav zde nemá jméno, pojmenován je pouze pes ve vzpomínce, a takto konkretizován. Vyprávění zatajuje též jméno dětského subjektu, mohla by to tedy být jakákoli zvědavá holčička bydlící poblíž koncentračního tábora.

Podobný pohled - „skrže plot“ - nabízí také povídka Mutter. Žena, která dennodenně chodila kolem stavby u lesa, kde vězni od svítání do soumraku pracovali, byla pro ně něco jako pravidelné odbíjení hodin - jistota: „*Ona – vřdycky dopoledne, za každého počasí, chodila tam a pozdě odpoledne zpět, přesně tak, že podle ní mohl uhodnout čas.*“ (Burian 1954: 83). Obě strany, vězni i žena, díky přítomnosti stráží, byly za dané situace nuceny navzájem předstírat, že o sobě nevědí. „*Stráže si jí nevšímalý. Byly tu také proto, aby ji oddělili od jakékoli všímavosti. Vězni se neodvažovali dát na sobě znát, že o ní vědí.*“ (Burian 1954: 84)

Vztah byl vzdor tomu navázán. Žena poskytovala uvězněným naději. Kladou si otázku, co asi znamená nenápadné gesto - zvednutí ruky každý den na stejném místě. „*Ve vězních rostlo den ze dne napětí. Prokousávali se krumpáči stále blíže k místu, kde teď už každý den žena ruku lehce nadzvedla, a aniž se ohlédla, aniž zvolnila krok [...]*“ (Burian 1954: 85).

Jednoho dne se muži s krumpáči dostanou až k místu, kde žena dávala opakovaně mimo zorné pole strážných znamení. Díky tomu jim mohla hodit několik krajíců chleba, což pro ně znamenalo obrovský čin; čin velké odvahy a hlavně čin poskytující naději. *„Kryli jeden druhého, když balíček jeden z nich otvíral. Bylo v něm přesně tolik krajíců chleba, kolik jich pracovalo na úseku.“* (Burian 1954: 86)

Povídka Silvestrovská příhoda zachycuje poslední den roku v táborovém lazaretu. V příběhu vystupuje několik výrazných postav, které představují dva různé přístupy k nastalé situaci. Vězni, kteří jsou natolik silní, že dodávají naději i ostatním (jako např. Hoffmann's Christl), naproti nim pak ti, kteří už vše vzdali a čekají jen na smrt. Autor zdůrazňuje zejména silnou solidaritu a soucit s druhými, snahu chránit se navzájem. Snaží se dokázat, že i v prostředí, kde člověk může každý den zemřít, je velmi důležitý humor, který vrací i chuť do dalšího života.

Hoffmann's Christl je velmi výřečný a obětavý ošetřovatel nemocných tuberkulózou, který se snaží svým pacientům s omezenými prostředky, které má, ulehčit od bolesti a zároveň jim dodat optimismu: *„Záštit! Hoffmann je záštita. Leckoho postavila na nohy jeho neúnavná obětavost. Ale těžko bez léků, s troškou takzvané diety zachraňovat umírajícího. Hoffmann nahrazuje, co může dobrým slovem, stiskem ruky, pohlazením, svou spolehlivou přítomností, měkkostí svého hlasu, do kterého vkládá všechno své srdce, zakalené třísním bojem.“* (Burian 1954: 56). Jak se ozřejmí, za žerty ošetřovatele se skrývá dlouhých deset let vězení, což ale před ostatními nedává znát: *„Hoffmann miluje hudbu a ví, jaký nástroj je člověk. Plakat nemůže. Celý život nezaplakal.“* (Burian 1954: 56)

Chaplin a Tonda Bartůšek svou veselou povahou pomáhají svým spoluvězněům. Chaplin je velmi hrdý na svou přezdívku, hraním na harmoniku a veselou povahou dodává sílu k zvládnutí těžkých chvil každému, *„kdo nevěšel hlavu a nemluvil o jídle.“* (Burian 1954: 46). Mezi ostatními byl velmi oblíbený: *„Měli ho rádi. To proto, že jeho humor byl neporazitelný.“* (Burian 1954: 46)

Tonda Bartůšek vnáší nový elán do všednodennosti lazaretu, jeho velkou předností je schopnost pobavit společnost: *„Bartůšek uměl všechno: zpíval, kreslil karikatury, skládal písničky, vystřihoval z papíru siluety, na*

kdekoho improvizoval verše, vyprávěl ze svého života romány vylhané i pravdivé, [...]“(Burian 1954: 51). Přestože si neodpustí drzé projevy, většinou vyvázne bez úhony. *„Tonda Bartůšek aus Žižkaperk vyhrál a stal se kořením, jímž celý blok pepřil šedivou špínu, které se říkalo dieta.“* (Burian 1954: 52)

Velmi smutnou postavou je Beránek, který už svůj boj vzdal, který pouze čeká, až ho smrt vysvobodí. Působí velmi klidně a smířeně. Často vzpomíná na život před uvězněním, na svou rodnou vesnici. *„Beránka ozdobil nejsladší slovanský úsměv, úsměv české země, tam z jeho vesničky v podhoří, obalené v pestrém šátku polí, věnčené úvozovými cestami, které za poledne voní medem, lesy a pasekami, kde je takové ticho, že je slyšet i let motýla.“* (Burian 1954: 57). Je jedním z těch, o které se tak laskavě stará Hoffmann: *„Nebýt Hoffmanna, bylo by s ním už dávno přiloženo v peci nenasytného krematoria.“* (Burian 1954: 55). Na konci povídky umírá, nikoliv osaměle, neboť Hoffmann ho drží za ruku až do poslední chvíle.

V povídce Kolečce na vzorek se setkáváme s absurdní situací, kdy do tábora přijíždí delegace ošetřovatelek, pravděpodobně z Červeného kříže, aby ověřila, jak se tam zachází s vězni: *„Lágr jako by přešel žehličkou. Všecko do písečku srovnáno, Reinigungskomando mělo co dělat, aby zahladilo stopy těch, kteří se dusili v umívárkách za neprodyšně uzavřenými okny.“* (Burian 1954: 75). Tyto zmanipulované návštěvy se skutečně za 2. světové války prováděly, např. v Terezíně proběhla v roce 1944 jednodenní prohlídka delegace Mezinárodního červeného kříže, před níž bylo ghetto celé zkrášlováno, opravovaly se ulice, společenské prostory, byla vytvořena fiktivní banka.⁵⁶

Blokelterster Wagner má na starost výběr tzv. vzorků z řad vězňů, kteří měli před delegací prezentovat naučené fráze, a velmi mu záleží na tom, aby se celá akce vydařila: *„Z umývárén byli na světlo vytaženi ti, kteří měli za vzorek kázně, pořádku, čistoty a lásky k „nacistické vlasti“. Z celé skupiny zločinců vždy jeden vzorný. Ze zelených, z červených, z růžových a černých po jednom. [...] Wagner vychovával své vzorky znamenitě. Vhodně umístil mezi rány a kopance poučení o tom, proč jsou v lágru. A tak se mu*

⁵⁶ srov. <http://www.holocaust.cz/dejiny/udalosti/zkraslovaci-akce-a-navsteva-mezinarodniho-vyboru-cerveneho-krize-v-terezine-1944/> [přístup 12. 6. 2016]

podarilo natlouci každému do hlavy sentimentální povídku.“ (Burian 1954: 68, 70). Jeho vzhled, ani charakter nejsou v povídce přímo popsány, nicméně postupně vyplývají z děje, přesněji z jednání postavy, a především ze vzpomínek ostatních vězňů. Většina z nich s ním má špatné zkušenosti – je vůči nim bezcitný, vyžívá se v násilí a tělesných trestech: „*Czabo tehdy prosil...klečel...ruce spínal...pletl páté přes deváté...po zemi se válel...ale Wagner se smál a bil...bil...Cintyho...jeho nádherného Cintyho...štíhlého a krásného po matce...velikého umělce!*“ (Burian 1954: 69-70)

Cikánský vězeň Czabo představuje v próze aktivní odpor proti nacistům. Wagner umučil jeho syna a tak již nemá v podstatě co ztratit, touží hlavně po pomstě. „*Mají spolu s blokeltestrem vroubek, který se každým dnem hlouběji zařezává do Czabovy paměti.*“ (Burian 1954: 69). Přihlásí se jako dobrovolný vzorek a ve chvíli, kdy předstoupí před delegaci, ze sebe namísto naučených frází vychrlí všechna zvěrstva, která Wagner spáchal na jeho synovi. „*Syna...synáčka...ubili mi ho! Houslistu, jakého neviděl svět! Bili! Ruce zmrzačili a ubili! Spravedlnost! Spravedlnost!*“ (Burian 1954: 81). I když dopředu věděl, že jeho gesto nikomu nepomůže, lze jeho gesto chápat jako gesto odvahy zoufalého muže, který přišel o vše, který ještě ten večer „*v úzké kobce bez světla a vzduchu dodýchal rozbitý Czabo*“ (Burian 1954: 82).

Mladý Belgičan Benjamin Nazée z povídky *La vie est belle* se svým chováním zcela odlišuje. Ačkoli je uvězněn na bloku číslo čtyři, který je známý svou špinavostí, každý den se sprchuje a snaží se i v tomto prostředí udržet standard, na který byl zvyklý před uvězněním: „*Ano, Benjamin Nazée soustavně pěstoval pedikúru. A u toho, prosím, nikterak nezůstalo. Pečoval i o nehty na rukou, vymačkával si kdejaký uhřík, holil se, když ne denně, tedy alespoň tak, aby jeho tvář nezarostla více než jemným, modravým popraškem. Benjamin Nazée taky denně na sebe pral. [...]* Den co den se Benjamin Nazée zpívaje svlékal v umývárnu do naha. Na bloku mohly hromy blýskat, on si vedl svou.“ (Burian 1954: 87). Není to však pouze jeho urputné bazírování na čistotě, ale také pozitivní přístup k životu v lágru. Nenechá se ničím srazit na kolena, ať se mu stane jakákoli nepravost, udrží si úsměv na tváři a jen pronese své „*La vie est belle!*“. „*Když mu jednou kdosi ukradl chleba z šafky, tvrdě vysunul bradu, hvízdal,*

zašermoval ručkou, zajel tlustým palcem ke špičce nosu a řekl: „Je m'en fous...bon appétit!“. Utáhl si pásek u kalhot a zanotoval: „La vie est belle – Loló – mon amie,“ [...].“ (Burian 1954: 87). Svou odvahou a především uměním jiu-jitsu se zalíbí i blokesterovi Karlovi, díky kterému získá nové postavení. Stane se frizérem a „esesácký frizér byl pravda hodně. Byl to prominent.“ (Burian 1954: 99). U postavy Nazého je velmi zdůrazněn fakt, že je komunista, neboť právě víra v lepší budoucnost představovaná vítězstvím dělnické třídy, ho udržuje v naději a touze bojovat.

Karel, který působí jako blokeltester právě na zmíněném bloku číslo čtyři, je uvězněn v táboře jako bývalý zloděj a ani se tím netají. „Nebyl sice červený jako Nazée, byl zelenáč, ale poctivý, upřímný a bodrý. Zavřeli ho pro zlodějnu. Netajil se tím, naopak, chlubil se, že by dokázal ukradnout paní komandantové prostěradlo zpod popó.“ (Burian 1954: 90). Je to ale čestný muž, který si váží ostatních. Když se mu Benjamin postaví a jedním chvatem ho skolí k zemi, vzbudí v něm vlastně obdiv, i když navenek pro něj musí kvůli zachování kázně v bloku zajistit trest. „Karel byl vzpěrač i nářadovec, ale dřiu-džitsu-to byl vždycky jeho sen. Naučit se tomuhle umění! A pojednou takovýhle padavka, napačokovaný jako razír, ho složí. A před blokem! To nejhorší, že to Karlovi imponovalo.“ (Burian 1954: 92). Pak mu ale sežene lepší práci frizéra a raději než by ho zradil, přijme sám od svých nadřízených trest.

Tichá hodinka je povídka, která se liší od všech ostatních. Je velmi popisná, založená na dlouhých deskriptivních pasážích, věnovaných uspořádání osmnáctého bloku tábora a jeho fungování. Téměř v celé povídce se nemluví, protože pro tento blok platí zákaz mluvení. Vše probíhá tiše, podle přesně daných pravidel, ve sterilní čistotě a pořádku. Nejtišší mezi všemi je sám blokeltester Richard Field, který je „šeřejší stínu. Je-li nucen promluvit, nadechuje slova, jako to činíme, když nechceme vyrušit spáče. Na celý týden se uzavírá do svého mračného mlčení.“ (Burian 1954: 137). Pouze v neděli večer přichází jeho chvíle, tzv. tichá hodinka, kdy vytahuje své housle a společně s dalším vězněm odehrají vždy stejnou skladbu písní.

Jakob Wiehland má už devět let táborové číslo 38. Nikdo o něm vlastně nic neví, i když je nejstarším vězněm z bloku a mohl by tudíž být

blokeltesterem. Jakob je velmi silný, vyrovnaný a je to právě on, kdo stojí ve středu tajné komunistické jednotky, která se utvoří mezi politickými vězni. „*Jen Jakob stále zůstával na svém místě již po devět let, protože jeho míra byla největší. Patřil k několika sloupům, které se nepodařilo úderníkům říše podtrhnout. Patřil k neporazitelným.*“ (Burian 1954: 140-141).

Burian tu velmi výrazně zdůrazňuje komunistickou jednotu a sílu, která se dokáže prosadit i beze slov. „*Ale už to není pořádek, který by určovalo SS. Už to není pořádek, který by řídil Richard Field. Je to pořádek dvou set šedesáti tří vězňů, spojených ocelovými okovy vědomí, ne strachem z táborové kázně, ale nenávistí, která určuje zákon vývoje.*“ (Burian 1954: 144). Nakonec se Jakob postaví na odpor i svému blokeltesterovi, který tajnou organizaci odhalil a zajistil jejím členům trest, i když ho to stojí život: „*Osmáctyřicet hodin stojí osmnáctka před branou. Všichni dvě stě šedesát čtyři vězni. Blokführeři odvádějí jednoho po druhém do bunkru. Vracejí je do krvava zmlácené k bráně.*“ (Burian 1954: 143). Richarda Fielda najdou jednoho dne oběšeného v umývárně. „*Sebevražda – zněla jediná odpověď z dvě stě šedesáti tří úst.*“ (Burian 1954: 144)

V poslední povídce souboru Navrácen se díky postavám Petra a Williho dostáváme do centra ilegální komunistické organizace uvnitř tábora. Petr, o němž se na konci povídky dovídáme, že jeho skutečné jméno je vlastně Jaroslav Vilím, ztrácí následkem mučení svou paměť a je tak jakýmsi stínem v táboře pouze přežívajícím. „*Pět let je už Petr lesáckým obuškem proměněn v slachy a kosti, obepjaté žlutavou kůží. Před pěti lety z něho gestapáctí biřici obuškem vytloukli poslední smysl pro čas. Petr ztratil paměť.*“ (Burian 1954: 146). Postupně se díky nové práci na pile a díky neutuchající péči Williho rozpomíná: „*Pátý rok otevřel Petrovi ztracené stránky jeho života. Hleděl na ně zastřeným zrakem, mnoho bylo ještě rozmazáno, hodně nečitelné, písmenka roztancovaná, ale tu k němu už hovořily živé hlasy vzpomínek.*“ (Burian 1954: 155)

Willi byl uvězněn již více než deset let, přesto byl stále velmi silný a nezlomný: „*Willi byl vůbec zajatec hluboce skrytých a utkvělých myšlenek. Staří, už usedlý blokführeři ho znali. Nepřekvapovalo je, když na ně pohlédli nepřítomně. Znali, co dovede. A báli se ho, jako se báli konečně každého,*

koho se jim nepodařilo zlomit. “ (Burian 1954: 152). Neujímá se Petra zcela nezištně, jeho úkolem je sledovat ho kvůli podezření z účasti na akci zaměřené proti komunistům, přesto se mezi nimi vytvoří přátelský vztah: „Toho malého Čecha si nevzal Willi do komanda ze soucitu. [...] A soucit? To zeslabovalo. Soucitu šla nevyhnutelně v patách jeho rodná sestra – malomocnost, slepá důvěřivost, a to nebylo dobře. Zůstat naživu – vydržet – to znamenalo být bdělý a obezřetný. “ (Burian 1954: 153)

5.2.3 Motivy

Velmi silným motivem, který prostupuje většinu povídek sbírky, je sounáležitost, vytvoření přátelského vztahu mezi vězni. Právě tyto vztahy jim pomáhají přežít nelidské podmínky, ve kterých se ocitli. Často se zrodí i mezi dvojicemi, u nichž bychom očekávali spojení pouze na úrovni poslušnosti a podřízenosti. Sblížení nastává na základě sympatií, soucitu, ale také obdivu. Mnohdy ale přináší mnohem více, než jen psychickou podporu, třeba záchranu života. *„Hoffmann mu stírá z čela pot a pohledem ho hladí jako vzpomínka na maminku. Má toho drobného a mírného Čecha rád. Probděl u něho skoro všechny noci od těch dob, co ho přinesli z transportu. “ (Burian 1954: 55). Jednou z možností, jak si věznění ulehčují pobyt v táboře a snaží se zapomenout na těžkou práci a smrt, která je denně obklopuje, je humor, což je patrné především v povídce Silvestrovská příhoda. „Oznamuje se láskám vašim, že se dnes po dojení pořádá na štůbě velká silvestrovská zábava! Vystoupí světoznámý komik Chaplin!“ (Burian 1954: 59)*

To, co postavy spojuje a přináší jim také naději na lepší budoucnost, na den, kdy opustí brány koncentračního tábora, je víra ve společnou věc, společný boj. V jednotlivých blocích vznikají tajné komunistické organizace, jejichž členové jsou často uvězněni jako političtí vězni, kteří si vzájemně dodávají odvahu. *„Od lágru k lágru se táhla tato mikroskopická pavučina. Sbíhala se v jednotlivá pobočná centra a ústila do centra hlavního. Pohyblivost center konspirativních sítí byla nenahmatatelná a neprosaditelná. Konspirace se děla přímo pod nosem esesáků, kteří netušili, že často napomáhají organizaci, jež usiluje o jejich zničení. “ [...]* *„Soudruhu... náš úkol je vydržet. Ano. Ale to není všechno. Musíme si*

vzájemně pomáhat, aby se neotupila naše nenávist, která je jedinou bojovou silou, jež je s to prolomit brány tábora. Vytvořme tichou, obezřetnou a na život a na smrt věrnou organizaci, která jednou strhne dráty a ponese prapor svobody do vlasti.“ (Burian 1954: 168, 142)

U Buriana to jsou právě komunisté, kteří ve většině případů ztělesňují vzdor a touhu bojovat. Často troufalé chování přináší zisk lepších podmínek, jako např. v povídce *La vie est belle*, ale mnohdy následuje trest, nebo dokonce smrt. Czabo z povídky *Kolekce na vzorek* se postaví svým nadřízeným, i když ví, že bude následovat trest. Přišel o celou rodinu a tak již nemá za co bojovat. V jeho případě jde o gesto člověka, který se nenechal zlomit, neboť smrti se nebojí: *„I Czabo se naučil svou povídku. Czabo, cikán, zbavený své rodiny, svého umění, své svobody i Cintyho, nejkrásnějšího syna, kterého kdy zrodil svět.*“ (Burian 1954: 70)

Jako protiklad ke snaze nevzdat se a nepodlehnout je autorem doložen pocit strachu a beznaděje, postavy postrádající sílu a především chuť bojovat. V celé knize jsou ale v menšině. Díky neúnavné snaze svých spoluvězňů se třeba postava Petra (Navrácen) ze stavu bezmoci dostane; vrátí se mu paměť a spolu s ní i touha bojovat a přežít: *„A tak se Petr za čtyři léta v prosinci, v mrazivé vánici, která louhovala tvář a drtila prsty, poprvé – usmál.*“ (Burian 1954: 147). Oproti tomu Beránek se vzdává, podléhá vleklé nemoci a současně s tím nachází vytoužený klid. *„Beránkovu tvář ozářil tak živý úsměv, jako by se náhle uzdravil. Nadzvedl se poněkud a jako z veliké dálky zvolna vydechl.*“ (Burian 1954: 65). Zvláštní skupinu tvoří ti, kteří se života vzdají dobrovolně, spáchají sebevraždu. Mezi komunisty je to chápáno jako zrada jejich společenství a především jako slabost: *„Wieland zradil. Ne proto, že by mluvil – to nevěřím, ale proto že nevydržel a svévolně zeslabil řady soudruhů. Kdyby byl padl – padl za věc. Ale on zbaběle ustoupil před odpovědností.*“ (Burian 1954: 23)

S přihlédnutím k tomu, v jakém prostředí se Burianovy povídky odehrávají, je zcela logické, že smrt je v nich všudypřítomná. Vězni se s ní setkávají denně. Přesto je často vyjádřena nepřímou, opisem. *„Zatímco Hoffmanns Christl ve dne v noci polomrtvé křísil, utěšoval a povzbuzoval, Cramm obracel noty d'ábelskému houslistovi, hrajícímu obětem preludia*

smrti.“ (Burian 1954: 49). Nemoc a smrt se stávají přirozenou součástí uvězněného a deprimovaného života, lidé se s ní musí stále vyrovnávat. „*Když se ozval výkřik vražděného člověka, rázem zmlkli...Jako sochy naslouchali hrůze, která na ně dotírala jako vytí pomínutého psa.*“ (Burian 1954: 65)

Tím, co většinu postav drží při životě, jsou nejednou vzpomínky, které je propojují s „normálním“ vzdáleným životem. Často je to představa rodné vesnice, domova a jejich blízkých. „*Všechno zůstalo tam. I hřbitůvek s rodiči pod kostelíkem s cibulkou, obalenou košatými lipami. [...] Všechno zůstalo tam – i pěšinky, na nichž mladá láska umlkla nevysloveným vyznáním, tišiny polibků, poschovávaných do vrbiček. Potůčky se stopami jejich nohou.*“ (Burian 1954: 57). Mohou to být i drobnosti, nějaký detail, který vyvolá vzpomínku, jako např. kvetoucí slunečnice: „*U mne... doma... v zahrádce kvete mnoho květin...,“ začal znovu po hezké chvíli Nazée.*“ (Burian 1954: 105). Vzpomínky nabývají zvláštního významu v příběhu Petra, který ztratil paměť (Navrácen). Nepamatuje si nic ze své minulosti, nemá žádné pojítko s běžným životem. Až když se mu paměť postupně navrácí, získává zpět touhu přežít a bojovat. „*Koncem svého pátého roku nabyt Petr už tolik vědomí, že mohl Willimu vyprávět ještě trochu rozházené, ale přece souvislé úryvky ze svého dětství, chlapectví, o rodině, z které pocházel, a kde – studoval...*“ (Burian 1954: 166)

5.2.4 Charakteristika povídek

V celé sbírce *Osm odtamtud* se o židovství vězňů důsledně mlčí, většinu postav tvoří političtí vězni, komunisté. Rámcem a leitmotivem sbírky tedy není holokaust, ale spíše zobrazení druhé světové války. Najdeme tu jedinou zmínku o židech, avšak velmi nepodstatnou: „*S ohledem na to, že byl pateigenosse, udělali ho v lágru kápem na židovském bloku. Na sta židů padlo pod jeho ranami. Sta jiných připravil o život vyčerpávající dřinou a vyhladověním.*“ (Burian 1954: 82). Komunisté byli reálně oběťmi nacistických perzekucí, především ale, díky silnému odhodlání a víře ve společnou věc, statečnými bojovníky. Nevzdávali se, důsledně vedli ilegální organizace a měli i dost odvahy se nacistům postavit. V povídce Kolekce na vzorek jsou vysvětlována barevná označení, ale žlutá pro označení osob podléhající rasovým, tzv. norimberským zákonům je

zcela vynechána.⁵⁷ „*Zelený – zločinec. Růžový – pohlavně zvrácený. Černý – sabotáž... Červený – politický.*“ (Burian 1954: 80)

E. F. Burian byl politicky angažovaným umělcem již před válkou, od roku 1923 byl členem KSČ. Vedle své mnohostranné umělecké aktivity se intenzivně věnoval také kulturně-publicistické činnosti⁵⁸. Důvod, proč nezobrazuje židovství vězňů, může být způsobený odlišnou životní zkušeností, neboť sám byl v koncentračním táboře uvězněn jako politický vězeň. Přesto však nelze uvěřit tomu, že o této skutečnosti neměl ani ponětí. Úplné vynechání je spíše účelové, podřízení se tehdejšímu dobovému diktátu. Z uvedeného důvodu nelze sbírku považovat za svědeckou, ale spíše budovatelskou na pozadí skutečných historických událostí.

5.2.5 Prostředí

S prostředím, ve kterém se jednotlivé povídky odehrávají, se seznamujeme v průběhu děje. Ale přesto v některých povídkách najdeme i delší popisné pasáže, které nejsou samoúčelné, a díky nimž si dokážeme udělat poměrně přesný obraz prostoru, ve kterém se postavy pohybují. „*V nepřítomnosti vězňů nesmí být totiž nic uzavřeno. [...] Každá skříňka je organizace sama pro sebe. Navrch nalakovaná, uvnitř do bělava vybroušená skelným papírem, má přesně určený vlastní pořádek. V horním oddělení smí být jen miska, pěkně uprostřed, dnem nahoru, vyleštěná, jako by právě vyšla z rukou svého mistra. Na dvířkách v zásuvce, zvláště proto vyrobené, má stát lžička, opět pěkně uprostřed, držadlem dolů, jako voják v pozoru. Pod lžičkou umně složený ručník, umístěný na milimetr přesně od středu lžičky. [...]*“ (Burian 1954: 134)

5.2.6 Jazyk

Povídky jsou napsány v er-formě. Ve sbírce převažuje spisovný jazyk, pro přiblížení a charakteristiku hlavních postav autor využívá koncentračnického slangu a především ve velké míře celé věty, dokonce i promluvy v němčině. „*Was ist denn los, ihr Schweinhunde?!*“ zařval

⁵⁷ Přehled rozlišovacích prvků vězňů koncentračního tábora srov. zde <http://www.vhu.cz/exhibit/prehled-rozlisovacich-prvku-veznu-koncentracnich-taboru/> [přístup 9. 6. 2016]

⁵⁸ www.slovníkceskeliteratury.cz [přístup 23. 6. 2016, heslo Jan E. F. Burian]

blockführer u branky do bloku.“ (Burian 1954: 11). Na konci knihy také najdeme poměrně rozsáhlé vysvětlivky, kde jsou nejen vyloženy např. vojenské nacistické termíny, ale také přeloženy cizojazyčné věty.

Burian ve sbírce nekupí hrůzné obrazy, nešokuje naturalistickou drastičností. Soustřeďuje se spíše na zobrazení vztahů mezi jednotlivými postavami. Když uvážíme, že v povídkách zcela potlačil židovství a naopak zdůraznil perzekuci komunistických politických vězňů, právě tak jako jejich schopnost odolávat příkoří, zdá se nám, že na rozdíl od Frýda mnohem více podlehl diktátu dobovému sociálnímu realismu.

5.3. Démanty noci

Arnošt Lustig vydává záhy po sobě dvě knihy povídek *Noc a naděje* a *Démanty noci*. Již těmito prvotinami získal významné místo mezi autory tzv. druhé vlny válečné literatury. Sbírky se odehrávají rovněž v prostředí koncentračního tábora, zejména terezínského ghetta. *Démanty noci* vyšly v roce 1958 a poté nejen v češtině, ale i v četných překladech ještě mnohokrát. V prvním vydání se sbírka skládá z 9 povídek, v dalších vydáních přidal autor ještě povídku Poslední den ohňů a z knihy *Hořká vůně mandlí* značně přepracovanou povídku Chvilé hned po ránu.

Povídka s názvem *Tma nemá stín* se dočkala i samostatného vydání a posléze, v roce 1964, také zfilmování režisérem Janem Němcem pod názvem *Démanty noci*. Sám Lustig se podílel i na scénáři.

Ani Lustig se neuchyluje k drastickým reportážním záběrům hrůz, ani se nesoustředí na heroické hrdiny. V jeho povídkách je většinou minimum děje. Jsou to pouhé zlomové okamžiky, kdy je zdůrazněn vnitřní děj, jakýsi dramatický zápas odehrávající se uvnitř postav, který nakonec vyústí v čin (Haman 1961: 518).

Už výběr žánru povídky předurčil, že se autor bude soustředit pouze na jednu nebo dvě postavy. Některé povídky mohou působit dojmem neúplnosti, protože při čtení nám chybí jakákoli informace o vnějším prostředí, která by čtenáři usnadňovala orientaci. Dle názoru Jungmanna se Lustig snaží své čtenáře „vtáhnout do atmosféry“.⁵⁹ Nesoustředí se na historizující popisy, ale obrací svou pozornost na nevinné oběti, velmi často bezbranné děti a staré lidi, a vytváří pomocí jejich osudů obraz koncentračního tábora.

Lustig v mottu své sbírky *Démanty noci* říká: „*To dobré v člověku se projevuje činem.*“ (Lustig 1958: 5), což zcela vystihuje motiv povídek, kde jsou postavy zachyceny v určité mezní situaci a projeví se až svým jednáním. Nejde ani tak o vyličení spleťtého děje, spíše o situaci, kterou je nezbytné řešit. V koncentrovaném okamžiku postavy volí mezi špatným a ještě horším, volí menší zlo v situaci, „*kdy se člověk ocitá na hranici*

⁵⁹ Jungmann, M.: *Umělec tragického vidění*, in *Literární noviny* 7, 1958, č. 42, s. 4.

možného a nemožného, snesitelného a nesnesitelného, bytí a nebytí.“
(Mravcová 1992: 163).

5.3.1 Nastínění děje povídek

Na malém prostoru povídky nerozehrává Lustig složitý děj, soustředí se na zobrazení krajní situace, do které jsou židé dohnáni nacisty v koncentračních táborech, když jsou vystaveni fyzickému týrání, hladovění, izolaci, psychickému ponižování a neustálé přítomnosti smrti. Dějové linky jednotlivých povídek se dají nastínit v jedné větě, ale přesto v nich najdeme mezní situace, kdy jsou postavy vystaveny strachu, nebezpečí a bolesti.

V povídce Sousto je celá rodina závislá na chlapci blíže neujasněného věku Ervínovi. Ten se musí rozhodnout k tomu, aby vyrazil zlatý zub svému mrtvému otci, aby ho mohl vyměnit za citron pro záchranu své nemocné sestry. Dilema chlapce je mezi dodržením úcty k mrtvému a mezi snahou zachránit živou, svou sestru.

Markýz se v povídce Druhé kolo pokusí i přes obrovskou riskantnost získat chlebovou věku pro sebe a své kamarády. Plán se bohužel nezdaří a on se ocitne v přímém ohrožení života, ale zachrání ho odvážný čin Maličkého, který se postaví sám před hlaveň pistole.

Tomáš, zvaný Oškliváček, ukradne v povídce Bílý malého bílého králíka, aby dodal sílu a potěšil svou vážně nemocnou kamarádku Blechu. Přichází ale bohužel pozdě, dozvídáme se, že Blecha umřela.

Starci a smrt jsou založené především na vnitřním monologu Markéty Šapírové, která očekává, ale zároveň se snaží odvrátit, příchod *té chvíle* - smrti.

Celou povídkou Začátek a konec se prolíná „usměvavá“ maláriová čelist příslušníka SS, který přivedl vězně Jirku do Tábora. Po náletu je nucen Jiří uklízet zbytky těl roztrhaných při zásahu. Mezi nimi spatří znovu onu usmívající se čelist.

Michael v povídce Michael a druhý s dýkou při odklizení trosek zachrání od pádu, který by pravděpodobně skončil smrtí, mladého nacistického Němce, i když při tom sám riskuje život i udání.

Nejrozsáhlejší povídka souboru Tma nemá stín zachycuje příběh dvou židovských chlapců, kteří skokem z jedoucího vlaku uniknou z transportu. Ve stavu naprostého vyčerpání jsou nakonec zajati německými venkovany a autor nechává čtenáře v nejistotě, zda po podstoupeném utrpení mají šanci přežít.

Chlapec z okna ze stejnojmenné povídky dokáže proklouznout pod plnou palbou do jednoho pražského domu. Později sám způsobí likvidaci pancéřového vozu.

Černý lev ze stejnojmenné povídky se účastní razie do bytu příslušníka SS a jeho ženy během osvobození v květnu roku 1945. Celou dobu autor nechává čtenáře v napětí, zda obyvatelé bytu byli skutečně těmi, co z okna stříleli na lidi na ulici, či nikoli.

5.3.2 Postavy

Lustig se nesoustředí na heroické silné postavy, naopak se „*nezdráhá předvést své slabé hrdiny*“ (Mravcová 1992: 163). Prostředí tyto postavy vystavuje těžkým zkouškám, ve kterých jsou donuceny k obtížným rozhodnutím, ve většině případů ve velmi omezeném čase.

Snaha přežít za každou cenu vytváří mezi postavami spojení, které ale neznamená přátelství v pravém slova smyslu, ale spíše spojení kvůli společnému cíli. Impulzy k tomu mohou být různé, např. nemoc a hlad (Sousto a Druhé kolo), nebo touha po svobodě (Tma nemá stín). Postavy ale přesto může spojit nezištná láska a přátelství (Bílý). Mohlo by se zdát, že jedna z postav je vždy silnější, ale vlastně se potřebují navzájem a doplňují se.

Není důležité, co postavy říkají, ale to jak jednají. Snaha někomu jinému pomoci je důležitější než cokoli jiného. Může se zdát, že Ervínovi na rodině nezáleží: „*Najednou ho napadlo, že by bylo lepší, kdyby tam ležela matka s Miriam vedle otce, protože tohle všechno pro ně není.*“ (Lustig 1958: 14). Přesto pro záchranu své sestry udělá něco, co by za normálních okolností nikdy nedokázal (Sousto). Když postava Maličkého zachrání Markýze, stane se z něho hrdina (Druhé kolo). Až na základě činů můžeme tedy vyhodnotit, jaké jsou charaktery jednotlivých postav. Často ztrácejí své lidství a v touze po záchraně života svého i svých blízkých mohou

připomínat zvířata bojující o přežití. František Kautman podotýká, že zatímco „v knize „Noc a naděje“ se setkáváme s charaktery zlomenými, nalomenými, v nejlepším případě trpícími. V „Démantech noci“, a tak alespoň rozumím i názvu, jde o charaktery napřimující se, o lidi, kteří v návalu špíny nacházejí démantová zrnka svého lidství.“⁶⁰

Lustigovi lidé většinou nemají jméno ani konkrétní tvář, chybí jakýkoli popis nebo charakteristika. Čtenář se s nimi seznamuje přímo uprostřed děje, často bez možnosti pochopit jejich chování a situaci. Důležité jsou určité detaily jejich zjevu, něco typického, co poté autor využívá jako přezdívku (Blecha, Oškliváček, Drobeček, Kudrnáč, Černý lev):

„Tomáš zvaný Oškliváček, si utře brýle a zase je nasadí.“

„Přejel očima po vysokém muži s okem ze skla a zelené barvy, kterému někdy přezdívali Očko.“

„Čeká na Blechu. Už by mohla vystrčit svou okudlanou hlavu. Blecha je holka a má encefalitidu.“ (Lustig 1958: 35, 68, 35)

V povídkách ale nalezneme i maximální eliminaci identifikace postav, kdy je k charakteristice použit pouze jeden výrazný rys, např. výška.

„Padne to na mne,“ řekl ten prostřední, zvaný Markýz.

„Neprorokuj,“ odpověděl mu druhý, vysoký muž.

„Vím proč to říkám,“ opakoval sveřepě Markýz. „Nezdržuj to a dělej.“

Třetí vedle nich, trochu malý na svých devatenáct let, doposud mlčel.“ (Lustig 1958: 22)

Mravcová k tomu podotýká, že toto metonymické uvádění postav může mít i symbolický význam, „postihuje totiž určitou anonymizaci existence v extrémně determinovaných životních podmínkách“. (Mravcová 1992: 166). Tento postup vymazává jakékoli individuální rysy a charakteristiky jedince a naopak zdůrazňuje fyzickou zuboženost všech, kteří prošli koncentračním táborem. „Vypadal vedle nich jako trpaslík. Nedávno se zbavil tyfu, slezly mu s lebky vlasy a sotva se držel na nohou.“ (Lustig 1958: 23)

⁶⁰ Kautman, F.: O čtyřech prózách roku 1958, in Kultura 1959, č. 2, s. 3-4.

V několika povídkách začíná děj dialogem, který jako by začal ještě před začátkem textu a my jsme se na něj pouze napojili.

„Už střílí,“ řekl ten první chlapec, řečený krátce Dany.

„Blbec,“ odpověděl mu poplašeně druhý a díval se nahoru, mezi chocholky oblak. „Myslí snad, že jsme vojáci,“ (Lustig 1958: 83)

Chybí jakékoli uvedení do příběhu pomocí alespoň základních informací o postavách, nebo vyprávěné situaci. Bližší informace, ale i přesto jen ty nezbytně nutné, se dovídá čtenář až v průběhu děje.

5.3.3 Prostředí

Zaměření se na jedinečný prožitek dané situace se projevuje i v popisu prostředí, ve kterém se děj odehrává. Zobrazení prostoru je pouze fragmentární a převažují místa stísněná, šedivá a zatuchlá, což slouží k dokreslení zobrazované nehostinnosti ghetta a tábora: *„Zapadl do jednoho z trpasličích krámů, který jím dávno již nebyl, protože roleta se nedala stahovat ani vytahovat a předchůdci, kteří z něho udělali byt, zmizeli za velkou zdí a uvolnili jim svoje místo. Všechno zde bylo zabedněno víky od beden, světlo ulice sem téměř nepronikalo. Tady bydlel.“ (Lustig 1958: 12)*

Jako protiklad k tomu se objevují, ale pouze velmi zřídka, prosvětlené obrazy kvetoucí přírody: *„Pohlížel nyní, jak běžel, pouze na to, co vězelo před ním – ale to bylo jasné a zářivé jako bělostnost bříz, prohýbajících se pružně na protějším svahu, tak nádherně nazelenalém.“⁶¹ Nehostinnost tohoto prostředí je umocněna ještě špatným počasím: „Nepršelo, i když obloha hrozivě klesala pod temně šedou tíhou.“ (Lustig 1958: 104-105)*

5.3.4 Charakteristika povídek

V Lustigových povídkách nabývají pro postavy mimořádný význam drobnosti a maličkosti, které si v „normálním“ životě ani neuvědomujeme, jako např. nález staré punčochy v povídce Michael a druhý s dýkou: *„Jistě, řekl si, byla to punčocha, to poznal, i když ji dávno neviděl. Pamatoval si, že takhle vypadá. Tahle byla stará, což shledal, když s ní zatřepal. Chvilí na ní*

⁶¹ Tamtéž, s. 25.

pohlížel, téměř bez dechu. Bylo zvláštní, co cítil. Protože tohle byla punčocha a on měl na nohou kusy rozedraného pytle.“ (Lustig 1958: 75)

Získání oněch maličností je někdy velmi draze vykoupeno. Tak je tomu v případě chlebové vecky, která se stane předmětem nebezpečné akce v povídce Druhé kolo: *„Potom pocítil, že na špičce nohy se dlouho neudrží a že se také dále už nedostane. Zlomím si ji, pomyslí si vztekle, ale ten chleba musím dostat na vzduch.*“ (Lustig 1958: 26). Některým předmětům je přisuzována až zázračná moc. Jediný citron má v představě malého chlapce zachránit umírající sestru.

Postavy přebývající ve zcela nelidských podmínkách jsou si i přesto schopné udržet mravní sílu a lidskost v situacích, kdy jejich každodenním bojem je boj o holý život. Pro sbírku je příznačný motiv solidarity. Autor chtěl ve svých povídkách *„vyzdvihnout jevy a příběhy, které „ozářily“ temno“* (Haman 1995: 74) židovských obyvatel uvězněných v táborech. Nesnaží se udržet naživu jen sami sebe, ale také své blízké. Když postava Maličkého upozorní na poslední chvíli esesmana, který téměř zastřelí Markýze kvůli krádeži vecky, že zlodějem je někdo jiný, tak riskuje i svůj vlastní život. *„Ten chleba je tadyhle za vámi,“ vyjekl náhle maličký a skočil neobratně před Markýze, který zavřel oči. Stál najednou zde, mezi ním a scharführerem, jako lidská zeď.*“ (Lustig 1958: 34). Risk mu vyjde, svého kamaráda zachrání, stává se hrdinou. *„„Zatracená scheise,“ vyšťekl muž v uniformě překvapeně a skryl to do slupky hněvu. Měl chuť dotáhnout prst, aby kulka proletěla i touto bledou hlavou. Ale vězel tu zázleh, který to vzápětí spálil jako vyschlou trávu, [...]“*(Lustig 1958: 34)

Postava Oškliváčka se snaží děvče Blechu potěšit, dává ji najevo svou náklonnost už jen každodenní přítomností pod oknem nemocničního pavilonu a tím ji dodává sílu. *„Ale byl by tu a počkal na Blešku i kdyby lilo, myslí si, to by tedy dokázal. Už je zase před oknem s daleko tenčí mříží. No tak, Blecho, kde jsi?“* (Lustig 1958: 36). Snaha povzbudit druhého se zde mísí *„se zárodkem milostného citu viděného v naivní dětské perspektivě.“* (Haman 1995: 78). *„Co ji ofkali, myslí si, není taky tak hezká. Ale jemu se líbí. Je tu ráno co ráno.“* (Lustig 1958: 35). Oškliváček kvůli Bleše podstoupí velké nebezpečí a ukradne v německé vile, kde pracuje, bílého králíčka. Už ji ho ale neukáže, Blecha zemřela:

„Je jinde,“ řekne potom žena přiškrceně.

„Kde jinde?“

„Jinde,“ opakuje žena a pohladí ho po vlasech. (Lustig 1958: 44)

5.3.5 Motivy

Motiv jídla a především jeho nedostatek je ve sbírce velmi silně tematizován. „„Ervíne,“ ozvala se pak matka. „Miriam dnes nic nejedla.“ „Já taky ne,“ odpověděl.“ (Lustig 1958: 13)

Postavy jsou ochotné pro získání i malého množství jídla velmi riskovat, či překračovat z našeho pohledu běžné normy. Mladý chlapec Many v povídce Tma nemá stín je tak vyčerpaný po náročném útěku, že vidina jídla v domě, ke kterému právě dorazili, ho donutí zamýšlet se i nad násilným způsobem jeho získání: „Viděl jeho vychrtlou postavu a těžké modré kruhy pod jeho zraky. Představil si, že vypadá také tak. A najednou to prostě viděl – zabije ji a ženská chcípne zrovna tak mizerně, jak měli zajít oni dva v tomhle lese a tisíckrát před tím“ (Lustig 1958: 115). Takový je plán, který ovšem nedojde svého naplnění, i přes veškerou zoufalost a odhodlanost nedokáže ženu zabít.

Postavy z *Démantů noci* se ocitají stále v bezprostřední blízkosti smrti, ať už se týká přímo jich, nebo jejich blízkých. Snaží se s ní bojovat a oddalovat ji co nejdéle. V povídce Tma nemá stín znamená pro prchající chlapce vynaložení obrovské námahy každý další krok:

„Přešel si dlaní přes oči. Dotkl se spánků a jenom vzdáleně pocítil, jak jsou horké.

„Počkej,“ zahučel. Zase ta havěť zmizela.

A hned: „Dany, počkej na mně,“ vydechl znovu. Už tu bylo čisto.

Pak povstal, došel v horečce k tomu prvnímu, který se zatím opřel o strom, a vyšli pak společně a beze slova.“ (Lustig 1958: 111)

Někdy se zubožení lidé vzdávají a podléhají nemoci, únavě a vyčerpání. „Odmítla hlas, který přicházel tak tiše, na křídlech té chvíle, která se k ní vloudila ve všem, co přicházelo, jako slova Arona Šapíry, strašlivě vzdálená, a kývla hlavou.“ (Lustig 1958: 52). Smrt je zobrazována jako něco zcela všedního, bez jakékoli lítosti a patosu: „Když někdo umře, napadlo ho, je to docela jako nic. Ani nevzdechnout, o nic si nikomu neříkat,

nikoho se neprosit [...] nic nevidět a neslyšet a nemít strach.“ (Lustig 1958: 18). Jak upozorňuje Mravcová, tato statečnost ve vztahu ke smrti se pojí s jistou (až existenciální) lhostejností k vlastnímu životu v napjaté chvíli, která vyžaduje okamžitou reakci, bez dlouhého přemýšlení. (Mravcová 1992: 173). Toto poznání přímo tematizuje Lustig v mottu ke své povídce Chlapec u okna: *„Statečnost v té rozhodující chvíli, kdy ti jde o hlavu je i tvá lhostejnost k této hlavě a můžeš ji měřit jedině množstvím svého hledu a své odpovědnosti za hlavy těch ostatních.*“ (Lustig 1958: 136)

V přeneseném i doslovném významu všechno obklopuje noc. Není pouze černá a tmavá, ale také temná, tak jako všechna zákoutí, což jenom umocňuje tíseň, ve které jsou nuceny postavy v táboře žít. Právě v této atmosféře jsou postavy vystavovány zkouškám a s vypětím všech svých sil denně vzdorují smrti. Tento motiv, kdy dává autor vyniknout démantům v temnotě ghetta, zakomponoval Lustig i přímo do názvu povídkového souboru *Démanty noci*.

Některé motivické prvky se v povídkách stále vrací. V myšlenkách Markéty Šapírové v povídce Straci a smrt se neustále vrací „ta chvíle“, ze které má strach, ale zároveň ji již očekává. Celým dějem povídky Začátek a konec se prolíná „usmívající se“ čelist vychrtlého důstojníka SS, jehož tvář si stále připomíná vězeň Jiří. *„Před chvílí je sem dovedl z nádraží vychrtlý chlapík SS. Bez ustání se zubil, jako by se smál i když se nesmál, protože měl porušenou čelist. Někdo tvrdil, že to má z malárie. [...] Natáhl se pod vlhkým stropem a pocítil, jak je unaven. Měl před sebou hubenou tvář chlapička s malárií.*“ (Lustig 1958: 56-57). V úplném závěru povídky se s ní znovu setkává při odklizení těl zasažených bombou svrženou na tábor. *„Ve výši jeho tváře se kolébala větrem čapka, s temným štítkem, a pod tím něco, co znal, i když to viděl jen jednou a docela krátce, protože to patřilo hubenému chlapíkovi, který je odváděl z nádraží. Bylo to zde, s pochroumanou maláriovou čelistí, nehybná křeč, kus úsměvu.*“ (Lustig 1958: 65). V Soustu Ervín několikrát pozoruje let vlaštovek a závidí jim jejich volnost: *„Kdyby byl vlaštovkou, napadlo ho, bylo by to děsně lehoučké. Proháněl by se po nebi, třeba i kdyby pršelo, protože by skákal po obloze svrchu jako po roletě.*“ (Lustig 1958: 16)

5.3.6 Jazyk

Zcela záměrné a tudíž příznakové je nadužívání deiktických výrazů. Vychází to plně z vnitřní monologičnosti textu, kdy se odkazuje k věcem, které má postava na mysli bez jejich přímého pojmenování. Příznačné je užití ukazovacích zájmen bez reference, čtenář tedy až z postupně plynoucího děje pochopí, na co se odkazuje. Tímto způsobem např. začíná povídka Druhé kolo: „*Padne to na mne,‘‘ řekl ten prostřední, zvaný Markýz.*“ (Lustig 1958: 22). Velmi často se takto odkazuje také k věcem, které postavy nechtějí slovně pojmenovat z důvodu bázně, či morálního svědomí:

„*A pak zase myslel na chodbu vedle a na to temné⁶² v dece.*“ (Ervínův ráno zemřelý otec)

„*Ta chvíle se jí ohlásila už ráno, když prožila matčinu bolest, v níž byla zrozena.*“ (smrt)

„*Zelený límec kabátu a výložky, kus rukávu a nohavice, ale všechno plné toho, co tam bylo.*“ (znetvořené zbytky těl po bombovém útoku) (Lustig 1958: 14, 47, 64)

Vzhledem k převažujícímu zobrazení děje pomocí vnitřního prožívání postav jsou hojně užívány výrazy „*uvozující citové a mentální reakce postavy*“ (Mravcová 1992: 169), jako např. proběhlo mu hlavou, pocítil, zkoušel si představit, podivil se, rozpomněl se atd.

Pro zdůraznění vnitřní perspektivy postav Lustig využívá vzpomínky na nedávné, ale i vzdálenější události a zážitky z života před uvězněním. Nejvíce to můžeme pozorovat v povídce Tma nemá stín, kde se vzpomínky vybavují Manymu při zdlouhavém a úmorném pochodu na útěku, kdy už ztrácí síly jít dál. Tyto vsuvky v ději jsou oddělovány i grafickým znázorněním, kurzívou.

„*A jak šel, obtížen tou rukou kolem ramen, rozpomenul se ještě na jednu tvář, která byla právě tak pobledlá, jako prostovlasý chlapec vedle něho. Byla to bledá, později pak docela zežloutlá věc, na níž byl vyznačen nos, oči a ústa, a to všechno jako uhněteno z vosku, k nerozeznání od lidské kůže. [...]*“ (Lustig 1958: 122)

⁶² V původním textu namísto podtržení zvýrazněno kurzívou.

Myšlenky a představy postav se významně podílí na „*intervenci subjektivního času do času události*“ (Mravcová 1992: 170). V mezních situacích se čas jakoby zpomaluje, či dokonce zastavuje, aby se tento okamžik zaplnil myšlenkami, pocity a váháním hrdinů. Nejvíce se tento přístup uplatňuje v povídce Druhé kolo, kde jsou zobrazeny jak detailní popisy Markýzovy akce na uloupení vaky, tak myšlenky, které se mu honí hlavou, když na něj scharführer míří zbraní mezi napočítáním do tří. „*Zhuštěná dramatičnost*“ mezních situací „*vyrůstá z vyostřených kompozičních a slohových kontrastů*.“⁶³

Z výše uvedeného je patrné, že ani Lustigovi nejde o zachycení obvyklých obrazů spojených s holokaustem. Jde mu naopak o proniknutí pod tuto slupku, do nitra postav, aby pojmenoval sílu, která dokáže formovat lidský charakter i v prostředí koncentračního tábora, kde je člověk vystaven nejen nesvobodě, ale i nelidským podmínkám. Snaží se zachytit právě ty okolnosti a okamžiky, kdy i přes tyto nepříznivé podmínky, člověk stále zůstává lidský. Před dějovostí dává přednost intimnímu zobrazení postav.

⁶³ Doležal, L.: *Slohové problémy Arnošta Lustiga* in *Plamen* 2, 1960, č. 8, s. 92.

Závěr

Cílem této diplomové práce bylo především zobrazení holokaustu a koncentračních táborů v české próze 50. let. Analýzou vybraných děl jsme se pokusili poukázat na různé autorské přístupy k zobrazované, tudíž i určitým způsobem dokumentované realitě.

Ač všichni tři autoři sami prošli koncentračními tábory a lze tudíž očekávat, že budou ve svých dílech zpracovávat vlastní zkušenosti a zážitky, každý z nich uchopil téma jiným způsobem. Texty nevycházely bezprostředně po skončení druhé světové války a tento delší časový odstup zřejmě dopomohl k oproštění se od osobního přístupu k tématu a k objektivnějšímu vykreslení válečné doby, především pak koncentračnické reality a existence.

Arnošt Lustig a E. F. Burian zobrazují fungování tábora pouze z pohledu obětí, kdežto Norbert Frýd v *Krabici živých* přináší pohled mnohem komplexnější, pracuje s velkou množinou postav různého postavení. Přestože větší pozornost je věnována jednomu hlavnímu subjektu – postavě Zdeňka – vystupuje v románu řada postav, které jsou výrazně diferencovány. Charaktery Frýdových hrdinů jsou rozpracovány, některé z nich procházejí v průběhu děje také vývojem. Toto autorovi samozřejmě umožňuje, na rozdíl od omezené plochy povídky, románový tvar jeho výpovědi. Výrazným rysem je pak oproštění od schematicnosti, která byla typická pro poválečnou koncentračnickou tvorbu. Ani nacističtí důstojníci nejsou automaticky krutí sadisté. Všem obyvatelům tábora jde především o přežití a dožití se konce války. Přesto v rámci zachování vlastního života či postavení se představitelé zruďného systému nebrání vydávat rozkazy, které pro slabé vězně znamenají smrt.

E. F. Burian sice ve svém povídkovém souboru *Osm odtamtud* „oživuje“ velké množství postav, ať už hlavních, vedlejších, nebo pouze epizodních, ale tvar krátké prózy mu neumožňuje výraznější charakterové prokreslení.

Arnošt Lustig modeluje ve svých povídkách *Démanty noci* postavy, jejichž fyzickou podobu, ale také vnitřní, psychický svět poznamenává

holokaust. Staví je do situací, ve kterých jsou nuceny k velmi rychlým a často definitivním rozhodnutím, čímž se zároveň zesiluje gradace a napětí jednotlivých příběhů. Autor se nesoustředí na obširnější fyziognomický popis jednotlivých postav, pokud neznamena důležitý detail, který sémanticky zatíží. Postavy *Démantů* jsou často anonymizovány, nemají jména, nevíme nic o jejich minulosti. Velký prostor se naopak věnuje jejich vnitřním prožitkům, které jsou v textech zjeveny prostřednictvím vnitřních monologů. Tím se dokonává autorovo směřování k výrazné subjektivizaci.

V práci jsme rovněž sledovali hledisko zobrazení motivů nutně spjatých s koncentračními tábory, které se objevovaly shodně ve všech analyzovaných textech. Tematizován je samozřejmě motiv jídla, především jeho nedostatek, každodenní pocit hladu. Stejně tak smrt, která se stává přirozenou součástí života vězňů, setkávají se s ní každý den. Z tohoto důvodu se jeví až zevšedněná, zobrazovaná s jakousi věcnou samozřejmostí, bez jakýchkoli emocí. Velmi často bývá spojena s motivy temna a chladu, které prostupují celé prostředí tábora a znásobují tak jeho nehostinnost. Důležité pro vězeňskou existenci jsou vzpomínky, které vězně pochopitelně propojují s „normálním“ životem, domovem. Často jde o vzpomínky na blízké, takové, které v nich udržují touhu přežít. Vyvolávají je i pouhé drobné detaily, jako např. rozkvetlý záhon květin.

Ve vybraných textech lze sledovat rovněž výrazný rozdíl v zobrazení židovství. Burianův soubor *Osm odtamtud* židovství vězňů zcela opomíjí. Holokaust je zde zobrazen opozicí nacisté – komunisté. Tento fakt můžeme možná přičíst jiné osobní zkušenosti, tomu že Burian nebyl židovského původu a do koncentračního tábora byl internován jako politický vězeň. I tak je ale velmi nepravděpodobné, že by uvězněné židy „přehlédl“ a otázkou tak zůstává, nakolik se snažil vyhovět dobovému politickému tlaku. Frýd ve svém románu *Krabice živých* židovský původ vězňů nijak nezamlčuje, ale zároveň ani nikterak nezdůrazňuje, naopak důležitější roli stále hraje politická orientace postav. Hrdiny Lustigových povídek *Démanty noci* naopak jsou pouze židé. Autor navíc zcela opomíjí heroické postavy, jeho hrdiny jsou většinou děti a staří lidé, kteří jsou vystaveni extrémní situaci a boji o holý život.

Hrdinství a vzdor v próze Buriana a Frýda ztělesňují političtí vězni, kteří vytváří tajné odbojové organizace. Vzájemná solidarita a boj za společný cíl, představovaný nejen porážkou nacistů, ale také vítězstvím dělnické strany, vytváří mezi vězni přátelské vztahy a sounáležitost. U Lustiga nejde o odboj, ale v první řadě o přežití existenciálních mezních situací. Lustigovy postavy nemusí být primárně přátelé, ale vzájemně se potřebují.

Pokud jde o obraz prostředí, zjišťujeme, že Frýd, ani Burian neuplatňují podrobné popisy tábora, ale díky zmínkám jednotlivých postav v průběhu děje si lze udělat poměrně přesnou představu, jak je daný lagrový prostor uspořádán. Popisné pasáže, které jsou prezentovány s naprostou věcností a posilují tak převažující dojem všednosti a samozřejmosti. Veškerá místa, a to včetně márnice, jsou zobrazována zcela odosobněně, čímž se prózy přibližují dokumentu. Lustigovo vykreslení prostředí je naopak značně fragmentární, nechává především vyznít danou lidskou situaci. Zprostředkovává nejen proud dění v myslích postav, spolu s tím též subjektivní zkušeni času. Jeho povídky nejsou pouze svědectvím, ale vědomě ztvárněným narativem, jenž se snaží čtenáři zprostředkovat „nevyslovitelný a nepopsatelný“ holokaust.

Seznam použité literatury

Prameny:

Burian, Emil František (1954): *Osm odtamtud* (Praha: Mladá fronta), 198 stran.

Frýd, Norbert (1956): *Krabice živých* (Praha: SNKLHU), 438 stran.

Lustig, Arnošt (1958): *Démanty noci* (Praha: Mladá fronta), 187 stran.

Použitá literatura:

Adorno, Theodor Wiesengrund: *Prismes : Critique de la culture et société* (Paris: Payot, 1986), 247 stran.

Akademický slovník cizích slov (Praha: Academia, 2000), 834 stran.

ale: *Krutá léta*, in Literární noviny. 12, 1963, č. 20, 18. 5., s. 5.

Barthes, Roland.: *Diskurz historie*, in Česká literatura. Časopis pro literární vědu. 55, 2007, č. 6, s. 815-828.

Bauer, Jehuda: *Úvahy o holocaustu* (Praha: Academia, 2009). 319 stran.

Bauman, Zygmunt: *Modernita a holocaust* (Praha: Sociologické nakladatelství, 2003), 331 stran.

Buriánek, František: *Nevzdávejte boj*, in Literární noviny. 5, 1956, č. 40, 22. 9., s. 4.

Dokoupil, Blahoslav: *Český historický román: 1945-1965* (Praha: Československý spisovatel, 1987), 265 stran.

Doležal, Lubomír (2008): *Fikce a historie v období postmoderny* (Praha: Academia), 155 stran.

Doležal, Lubomír (2003): *Heterocosmica: fikce a možné světy* (Praha: Karolinum), 311 stran.

Doležal, Lubomír: *Slohové problémy Arnošta Lustiga*, in *Plamen*. 2, 1960, č. 8, s. 92-95.

Haman, Aleš (1995): *Arnošt Lustig* (Jinočany: H & H), 103 stran.

Haman, Aleš (2003): *Literatura v průsečíku pohledů: teorie, historie, kritika* (Praha: ARSCI), 173 stran.

Haman, Aleš (1961): *O tzv. „druhé vlně válečné prózy“*, in *Česká literatura*. 9, č. 4, s. 512-520.

Holý, Jiří (2011a): *„U nás v Auschwitzu“...*, in *Moderní svět v zrcadle literatury a filozofie*, ed. Petříček, Miroslav (Praha: Hermann & synové), s. 201-224.

Holý, Jiří: *Předmluva*, in *Holokaust – šoa - zabláda v české, slovenské a polské literatuře*, ed. Holý, Jiří (Praha: Karolinum, 2007), s. 7-19.

Holý, Jiří: *Smrt Horsta Schillingera. Možnosti zobrazení lágru a šoa*, in *Holokaust – šoa - zabláda v české, slovenské a polské literatuře*, ed. Holý, Jiří (Praha: Karolinum, 2007), s. 29-55.

Holý, Jiří (2011b) : *Židé a šoa v české a slovenské literatuře po druhé světové válce*, in *Šoa v české literatuře a v kulturní paměti*, ed. Holý, Jiří - Málek, Petr a kol. (Praha: Akropolis), s. 7-67.

Hyršlová, Květa: *Norbert Frýd: Krabice živých*, in kol. autorů: *Česká literatura 1945-1970: interpretace vybraných děl* (Praha: SPN, 1992), s. 111-121.

Janoušek, Pavel a kol. (2007a): *Dějiny české literatury 1945-1989: I. 1945-1948* (Praha: Academia), 413 stran.

Janoušek, Pavel a kol. (2007b): *Dějiny české literatury 1945-1989: II. 1948-1958* (Praha: Academia), 549 stran.

Janoušek, Pavel a kol. (2008): *Dějiny české literatury 1945-1989: III. 1958-1969* (Praha: Academia), 688 stran.

Janoušek, Pavel a kol. (2012): *Přehledné dějiny české literatury 1945-1989* (Praha: Academia), 487 stran.

Jungmann, Milan: *Osm odtamtud*, in *Literární noviny*. 4, 1955, č. 12, 19. 3., s. 6.

Jungmann, Milan: *Umělec tragického vidění*, in Literární noviny. 7, 1958, č. 42, s. 4.

Kaibach, Bettina: *Poetologická dimenze Weilova Žalozpěvu za 77 297 obětí*, in Holokaust v české, slovenské a polské literatuře, ed. Holý, Jiří (Praha: Karolinum, 2007), s. 169-190.

Kautman, František: *O čtyřech prózách roku 1958*, in Kultura 1959, č. 2, s. 3-4.

Kroupa, Vladislav: *Koncentrační tábory třetí říše Dachau – Mauthausen* (Praha: Český svaz protifašistických bojovníků, 1986), 67 stran.

Kubíček, Tomáš: *Obrana paměti: Čas a skutečnost v české literatuře sedmdesátých let, jejich povaha a důsledky aneb Co způsobuje narativ*, in Česká literatura. 52, 2004, č. 3 (červen), s. 324-354.

Kubíček, Tomáš: *Rámcování dějin. Poněkud lehkovážné mapování*, in O psaní dějin, eds. Bláhová, Kateřina – Sládek, Ondřej (Praha: Academia, 2007), s. 59-70.

Levi, Primo: *Hovory s Primo Levim: 1963-1967* (Praha: Litomyšl: Paseka, 2003), 245 stran.

Lipstadt, Deborah: *Popírání holocaustu: sílící útok na pravdu a paměť*, (Praha: Litomyšl-Paseka, 2001), 349 stran.

Lukeš, Emil: *Medailón o autorovi*, in Burian, Emil František: Osm odtamtud (Praha: Československý spisovatel, 1984), s. 7-15.

Lustig, Arnošt (2001): *Eseje: vybrané texty z let 1965/2000* (Praha: H&H), 224 stran.

Menclová, V.: *Doslov*, in Frýd, N.: Krabice živých, Praha, československý spisovatel 1985, s. 438.

Menclová, Věra (1981): *Norbert Frýd* (Praha: Československý spisovatel), 128 stran.

Mravcová, Marie (1992): *Arnošt Lustig: Démanty noci*, in kol. autorů: Česká literatura 1945-1970: interpretace vybraných děl (Praha: SPN), s. 162-176.

Pick, Jiří Robert: *Znovuobjevování života*, in Květen. 2, č. 3, 1956/1957, s. 114.

Procházka, Jan: *Doslov*, in Burian, Emil František: *Osm odtamtud* (Praha: Mladá fronta, 1954), s. 196-199.

Ricoeur, Paul: *Křehká identita: úcta k druhému a kulturní identita* (Třebenice: Mlýn, 2000), 49 stran.

Sidon, Karol: *Doslov*, in Green, Gerald: *Holocaust* (Praha: X-Egem, 1994), s. 330-332.

Suchomel, Milan: *Noc jednou, noc podruhé*, in Host do domu. 5, 1959, č. 2, s. 186.

Todorov, Tzvetan.: *V mezní situaci* (Praha: Mladá fronta, 2000), 325 stran.

Tomáš, Filip (2011): *Holokaust jako fikce* (Nepublikovaná disertační práce) (Praha: FF UK), 182 s.

Vohryzek, Josef: *Arnošt Lustig o sobě*, in Květen. 3, 1958, č. 9, s. 519.

Elektronické zdroje:

<http://www.holocaust.cz/dejiny/udalosti/zkraslovaci-akce-a-navsteva-mezinarodniho-vyboru-cerveneho-krize-v-terezine-1944/>

<http://www.ushmm.org/wlc/en>

<http://www.vhu.cz/exhibit/prehled-rozlisovacich-prvku-veznu-koncentracnich-taboru/>

www.slovníkceskeliteratury.cz